# वाङ्मय-विचार

गं. ब. ग्रामोपाध्ये

व्हीनस प्रकाशन : पुणे

# वाङ्मय-विचार

गं. ब. ग्रामोपाध्ये

व्हीनस प्रकाशन : पुणे

आवृत्ती पहिली : एप्रिल १९६८

मूल्य रु. ७·५०

प्रकाशक :
सदाशिव कृष्ण पाध्ये
व्हीनस प्रकाशन
३८१ क, शनिवार पेठ, पुणे २.

मुद्रक :
विष्णु पुरुषोत्तम भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, गिरगाव,
मुंबई ४

माझे मित्र

श्री० वा० रा० ढवळे

यांस

### डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यांची अन्य पुस्तके

(१) संतकाव्य-संमालोचन १९३९
(२) पेशवे दप्तरातील मराठी भाषेचे स्वरूप १९४१
(३) वाङ्मयीन मूल्ये आणि जीवनमूल्ये १९५०
(४) मराठी बखरगद्य (संपादन) १९५२; १९६३.
(५) भाषा-विचार आणि मराठी भाषा १९६४

# प्रस्तावना

गेल्या काही वर्षांच्या काळात वेगवेगळया वेळी लिहिलेल्या वाङ्मयविषयक लेखांपैकी काही लेखांचा हा संग्रह. माझ्या इतर लेखसंग्रहातील लेखांप्रमाणे या संग्रहातील लेखही मुख्यतः माझ्या अध्यापनातून तयार झाले आहेत. बी. ए. च्या व एम. ए. च्या विद्यार्थ्यांना शिकविण्याच्या निमित्ताने जे विशेष वाचन झाले आणि अध्यापनविषयाशी संबद्ध असणाऱ्या वाङ्मयीन प्रश्नांचा जो विचार केला गेला, त्यांचा परिपाक म्हणजे प्रस्तुत संग्रहातील लेख. त्याला अपवाद 'एकनाथ : व्यक्तिदर्शन' आणि 'एकनाथकृत चतुःश्लोकी भागवत' या दोन लेखांचा. विद्यापीठ अनुदानमंडळाच्या प्रेरणेने इ. स. १९६६ साली एकनाथी वाङ्मयाचा मी जो विशेष अभ्यास केला त्यातून लिहिल्या गेलेल्या अभ्यास-निबंधांपैकी हे दोन निबंध. आपापल्या परी ते परिपूर्ण वाटल्याने त्यांचा समावेश प्रस्तुत संग्रहात केला आहे. एकनाथी वाङ्मयाच्या अभ्यासाला साह्य केल्याबद्दल विद्यापीठ अनुदानमंडळाचा मी आभारी आहे.

'एकनाथ : व्यक्तिदर्शन,' 'एकनाथकृत चतुःश्लोकी भागवत' 'निरंजन-माधवकृत सुभद्राचंपू,' 'केशवसुतांची कविता : परंपरा व प्रयोग' आणि 'वाङ्मयेतिहासलेखन काही समस्या' हे लेख येथे प्रथमच प्रकाशित होत आहेत. यांखेरीज अन्य लेख 'नवभारत', 'सत्यकथा', 'मौज', 'प्रतिष्ठान', 'छंद', 'मांडवी', 'अक्षर' आणि 'शब्दरंजन' या नियतकालिकांत प्रसिद्ध झालेले आहेत. या नियतकालिकांच्या संपादकांचाही मी आभारी आहे.

प्रस्तुत संग्रहातील लेखांचे स्वरूप थोडेफार मिश्र आहे. त्यात वाङ्मयविषयक प्रश्नांचा जसा विचार आहे, तसा वाङ्मयप्रकाराबाबतचाही विचार आहे. विवक्षित ग्रंथकाराच्या वाङ्मयीन व्यक्तिदर्शनाचा जसा प्रयत्न आहे तसा विवक्षित ग्रंथाचाही अभ्यास आहे. विशेष म्हणजे या संग्रहात अर्वाचीन वाङ्मयविषयक लेखाबरोबर प्राचीन वाङ्मयाबाबतचेही लेख आहेत. वाङ्मयाच्या संदर्भात प्राचीन आणि अर्वाचीन यांचा अर्थ एका मर्यादेपर्यंतच मानावा लागतो. प्राचीन वाङ्मयातील वृत्तिप्रवृत्तींनाच अर्वाचीन वाङ्मयात एक वेगळा अर्थ प्राप्त झालेला असणे शक्य असते. याचा थोडाफार प्रत्यय 'केशवसुतांची

कविता : परंपरा व प्रयोग' आणि 'मराठी कथा : चक्रधर ते हरिभाऊ' या लेखांत येईल. आजच्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन होणे तर अगत्याचे आहेच, पण त्या जोडीला प्राचीन वाङ्मयाचे पुनर्मूल्यमापनही होणे तितकेच अगत्याचे आहे. 'एकनाथकृत चतुःश्लोकी भागवत' आणि 'निरंजनमाधवकृत सुभद्राचंपू' यात या प्रकारचा प्रयत्न आढळेल.

त्याचप्रमाणे कथाकथन हे कवितेच्या प्रकृतीशी कितपत सुसंगत आहे व ते अथपासून इतिपर्यंत कवितारूपाने अवतरू शकते का, असे प्रश्न आजच्या नव्या कविताविचारानुसार विचारले जाणे शक्य आहे. 'आख्यानक कविता : काही विचार' यात या प्रश्नांचा जरा वेगळ्या रीतीने फेरविचार करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

आज भारतीय वाङ्मयाचा विकास वेगवेगळ्या प्रादेशिक भाषांतून समृद्धपणे होत आहे. परंतु त्याचा आस्वाद दूरच राहो, पण साधा समंजस परिचय देखील अन्य भाषिकांना होणे कठीण जात आहे. अशा परिस्थितीत त्याचा तौलनिक अभ्यास अनेक दृष्टींनी उपयुक्त ठरणे शक्य आहे. 'भारतीय वाङ्मयाचा तौलनिक अभ्यास' या लेखात याबाबतचे दिग्दर्शन करण्याचा प्रयत्न आढळेल.

प्रस्तुत लेखसंग्रहातील लेखांचे स्वरूप स्फुट असल्याने आणि त्यांचे लेखन वेगवेगळ्या वेळी झालेले असल्याने त्यात काही विचारांची पुनरुक्ती झालेली आहे. विशेषतः कीर्तन आणि पुराण या संस्थांच्या संदर्भात; परंतु ती पुनरुक्ती त्या त्या विषयांशी संबंधित असल्याने व शिवाय ती पूरकही वाटल्याने ती दूर केलेली नाही.

या आधीच्या माझ्या लेखसंग्रहांप्रमाणे हा संग्रहही माझे स्नेही श्री. स. कृ. पाध्ये अगत्यपूर्वक प्रकाशित करीत आहेत. याबद्दल मी त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानतो. तसेच 'मौज' मुद्रणालयाचे श्री. विष्णुपंत भागवत व त्यांचे सहकारी यांचाही मी आभारी आहे.

विल्सन कॉलेज,
मुंबई ७
रामनवमी
७ एप्रिल १९६८

**गं. ब. ग्रामोपाध्ये**

# अनुक्रमणिका

## प्रथम प्रकाशन काल

महानुभावीय मराठी गद्याचा विकास—अक्षर, जुलै १९६५ ◻ मराठी कथा : चक्रधर तें हरिभाऊ—शब्दरंजन, एप्रिल १९६६ ◻ एकनाथकृत चतुःश्लोकी भागवत—नवभारत, एप्रिल १९६६ ◻ भावकविता आणि गीत—मौज दिवाळी, १९५३ ◻ सुगंध आणि वीणा—युगांतर, दीपावली १९५० ◻ नवे काव्य आणि जुना बोळ—छंद, मार्च, एप्रिल १९६० ◻ हरिभाऊंची 'विदग्ध वाङ्मया'ची व्याख्या–छंद, ऑगस्ट, सप्टेंबर १९५९ ◻ साहित्यकृती : चांगली आणि श्रेष्ठ—एक विचार प्रतिष्ठान, जुलै १९६१ ◻ ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्ताने—अक्षर, जून १९६५ ◻ लेखक-वाचक-संबंध—मांडवी, जून १९६६ ◻ भारतीय वाङ्मयाचा तौलनिक अभ्यास—सत्यकथा, जुलै १९६६.

या लेखांखेरीज बाकीचे लेख प्रस्तुत संग्रहात प्रथमच प्रसिद्ध होत आहेत.

१

# महानुभावीय मराठी गद्याचा विलास

आज महानुभावीय वाङ्मयाचे संशोधन इतके झाले आहे की, त्याच्या आधारे मराठी गद्याचा प्रारंभकाल थेट १३व्या शतकापर्यंत नेता येतो. वस्तुतः 'श्रीचाउण्डराये करवियलें' हे मराठीचे पहिले संपूर्ण वाक्य १०व्या शतकातले. म्हणजे मराठीचा जन्म तेव्हाचा. त्या अर्थी मध्यंतरीच्या दोन-एकशे वर्षांत मराठी गद्याचा विकास अजिबात झाला नसेल, हे संभवत नाही. परंतु त्याचा जोवर पुरावा सापडत नाही तोवर महानुभावांचे गद्य हेच मराठीचे पहिले गद्य, असे मानले पाहिजे.

महाराष्ट्र देश आणि मराठी भाषा या संबंधीचे महानुभावांना विलक्षण प्रेम होते. महाराष्ट्र देशातच राहावे, आणि मराठी भाषेतच बोलावे, लिहावे, अशी चक्रधरांची, म्हणजे महानुभावपंथाच्या संस्थापकांची, कडक आज्ञा होती. 'महाराष्ट्री वसावें', हे त्यांचे सूत्र प्रसिद्ध आहे. तसेच "नको गा केशवदेया : माझिया स्वामीचा सामान्य परिवारु नागवैल की : भणौनि संस्कृत सूत्रबद्ध प्रकरण न करी कीं :" आणि "पंडित केशवदेया : तुमचा अस्मात् कस्मात् मी नेणे गा : मज श्रीचक्रधरें निरुपिली मऱ्हाटी तियाच पुसा :"... ही नागदेवाचार्यांची, महानुभावांच्या पहिल्या आचार्यांची, शिस्त होती.

महानुभावांची आज विपुल ग्रंथरचना उपलब्ध झाली आहे. त्यातील केवळ गद्याचाच विचार केला तरी त्यात 'लीळाचरित्र', 'गोविंदप्रभुचरित्र', 'स्मृतिस्थळ' यासारखे चरित्रात्मक ग्रंथ, 'सूत्रपाठ', 'दृष्टांतपाठ', यासारखे तत्त्वज्ञान स्पष्ट करणारे ग्रंथ, सूत्रपाठावरील भाष्य, महाभाष्य, बंध, प्रमेये वगैरे टीपग्रंथ, आणि त्या खेरीज पुन्हा 'सूत्रपाठा'च्या अंतरंगदर्शनात काटेकोरपणा राहावा म्हणून, 'पंचवार्तिक' हा व्याकरण ग्रंथ, इत्यादींचा समावेश करावा लागेल.

महानुभावांचे हे सारेच ग्रंथलेखन एका दृष्टीने अपूर्व होते. पंथसंस्थापक चक्रधर यांनी तर स्वतः एक अक्षरही लिहिले नाही. तीच गोष्ट नागदेवाचार्यांची. परंतु चक्रधरांनी आपल्या शिष्यांना जो सूत्रमय उपदेश केला, तो स्पष्ट करण्यासाठी वेळोवेळीं जे दृष्टांत दिले, प्रसंगी आपल्या जीवनातले जे अनुभव सांगितले, ते जसेच्या तसे जतन करण्याचे, त्यांना अक्षररूप देण्याचे प्रयत्न त्यांच्या शिष्यांनी केले. त्यातूनच काही गद्य ग्रंथांची निर्मिती झाली. या दृष्टीने 'लीळाचरित्र' हा ग्रंथ अनन्यसाधारण आहे. इ. स. १२७१ त चक्रधरांचे उत्तरापंथे गमन झाल्यावर नागदेवादी शिष्यमंडळी रिधपुरला गोविंदप्रभूकडे आली. या दुःखीकष्टी जीवांना चक्रधरांच्या सतत आठवणी होत. त्यांच्या लीला आठवणे व त्या परस्परांना सांगणे, हा एक त्यांचा विरंगुळा होता. त्यातूनच 'लीळाचरित्र' हा स्मृतिग्रंथ इ. स. १२७८ च्या सुमारास तयार झाला. माहिंभट हा त्याचा संकलनकार. मोठा कल्पक आणि साक्षेपी संग्राहक. गोसावियाच्या एकेका लीळेची जणू भीक मागून अत्यंत चिकाटीने त्याने त्या गोळा केल्या. मुळचा व्युत्पन्न पंडित असल्याने त्याने प्रमाणप्रमेयादींच्या साह्याने त्या पारखून घेतल्या. श्रीमुखीच्या शब्दांची नागदेवाचार्यांकडून निश्चिती करून घेतली, आणि 'एकांक', 'पूर्वार्ध' आणि 'उत्तरार्ध' यांत त्यांची विभागणी केली. ही विभागणी केलेली असली व त्यांतील एकेक लीळा आपल्यापरी संपूर्ण व सुंदर असली तरी त्या साऱ्यांची मिळून एक सलग मालिका तयार झालेली आहे, आणि म्हणूनच त्यातून चक्रधराचे सुंदर आणि सुसंगत व्यक्तिचित्र स्पष्ट होते. या लीळाचरित्राचे एकंदर रूप मोठे विलोभनीय आहे. म्हटले तर ते चरित्र आहे; म्हटले तर ते आत्मचरित्र आहे. पुन्हा त्यातील काही

लीळांत स्मृतिचित्रांचाही भास होतो. विशेष म्हणजे काही काही लीळांना सुरेख गोष्टीचेही रूप आले आहे, आणि हे सारे मुळच्या आरुष बोलांच्या सहज सुंदर भाषेत. अर्थपूर्ण छोटी छोटी वाक्ये हा या भाषेचा विशेष आहे. वाक्प्रचार, म्हणी, मार्मिक प्रश्नोत्तरे, यांनी तिचे सौंदर्य वाढले आहे. लोकभाषेतील लोकवाङ्मयाचा घाट या सर्व लेखनाला येतो तो त्यामुळे.

'लीळाचरित्रा'च्याच प्रकाराचा आणखी एक छोटासा ग्रंथ म्हणजे भावेव्यास किंवा भावेदेवव्यास यांचा 'नित्यदिनी' लीळा किंवा 'पूजावसर'.[१] चक्रधराच्या दिनचर्येचे मोठे मार्मिक, सूक्ष्म आणि प्रत्ययकारी वर्णन येथे आढळते. आज आपण Autobiography या नावाने ज्या प्रकारच्या लेखनाला ओळखतो, त्या प्रकाराच्या लेखनात चपखल बसू शकेल असा हा ग्रंथ आहे. चक्रधराच्या श्रीमंत सुकुमार भोजनाचे तपशीलवार वर्णन करणारा हा उतारा पाहा.

"भीतरिला ओटेयावरि आसन रचीति: ताट करीति: गोसावी भीतरि बीजे करीति: आसनी उपविष्ट होति: गोसाविया: आरोगण होए: बाईसे लिंबलोण करीति: तुप भातु: कढी दोनि साकवतींया: ऐसी आरोगण होए: पोळी तरी चौतकोर: मांडा तरी दीढु: पुरी तरि एकि: कानवटी फेडुनि तुप पहाति: ऐसी आरोगण होए: पाठीं ताकभाताची आरोगण होए: गोसाविया श्रीमंत सुकुमार आरोगण:"[१]

'गोविंदप्रभुचरित्र' आणि 'स्मृतिस्थळ,' हे आणखी दोन चरित्रग्रंथ. चरित्रनायकाच्या लीळा एकत्र करून यांचीही रचना केली गेली आहे. चरित्रग्रंथ म्हटला की, त्यात चरित्रनायकाच्या व्यक्तित्वाच्या बारीक सारीक लकबी व्यक्त झाल्या पाहिजेत. ह्या गोष्टीला 'गोविंदप्रभुचरित्र,' आणि 'स्मृतिस्थळ' हे दोन्ही अपवाद नाहीत. 'गोविंदप्रभुचरित्रा'त गोविंदप्रभूंच्या अवलियेपणाच्या, भाबडेपणाच्या, त्यांच्या विशिष्ट वाक्प्रचार योजिण्याच्या कितीतरी गोष्टी तपशीलवार आढळतात. म्हाइंभटाच्या वास्तव वर्णनशैलीचा येथे भरपूर प्रत्यय येतो. उदा. महदंबेने आपले 'धवळे' ज्या प्रसंगावर लिहिले, त्या गोविंदप्रभूच्या विवाहस्वीकारप्रसंगाच्या आधीचे हे थोडे वर्णन

---

१. नित्यदिनी लीळा–पूजावसर

पाहा—"आवो मेली जाय : कांकण बांध म्हणे : डाउ बांधावा म्हणे : हळद उटावे म्हणे : तुरें वाजवावें म्हणे : कौल करावे म्हणे; मांडोव घालावा म्हणे : तुरें वाजों लागलीं : मांडे केलें : भातु वेळीला : वळिवट वेळिवें : तुपाचे सांगड आणिलें : मग इस्वरनायके म्हणीतले : गोसावीयांसि वीन्हायांची प्रवृत्ति जरि होइल तरि मीं आपुली कन्या देईन :"...इत्यादी.[२]

'स्मृतिस्थळ' म्हणजे नागदेवाचार्यांचे चरित्र. हेही स्मृतिरूपच आहे. नरेंद्र व परशराम हे दोघे त्याचे लेखक. मात्र येथे लेखकांचे लक्ष केवळ चरित्रनायकावर केंद्रित न होता महानुभाव पंथ, त्यातील अधिकारी व्यक्ती, त्यांचे वाङ्मय इत्यादीकडेही ते वळले आहे. त्यामुळे त्याला महानुभावपंथाचा एक संदर्भग्रंथ म्हणूनही महत्त्व आले आहे. अर्थात त्यातही भाविकता, पंथिय निष्ठा, आणि व्यक्तिमाहात्म्य इत्यादी आहेतच. परंतु या सर्वांतून नागदेवाचार्य व त्यांची प्रभावळ येथे ठळकपणे व्यक्त होतात.

महानुभावांच्या या चरित्रग्रंथांच्या यादीत 'गोविंदप्रभुचरित्र', 'स्मृतिस्थळ' या ग्रंथांबरोबर 'श्रीकृष्णचरित्रा'चाही समावेश करणे अवश्य आहे. श्रीकृष्ण हे त्यांचे दैवत. नरेंद्र, भास्करादी कवींनी आपली आख्यानकाव्ये त्याच्यावरतीच रचली. तेव्हा गद्यरूपानेही त्याच्या चरित्राचे संकीर्तन न होते तरच नवल! या सर्व चरित्रग्रंथांचा विचार केला म्हणजे जी एक गोष्ट लक्षात येते ती अशी की, एकंदर मराठी गद्याची सुरुवातच मुळी या चरित्रग्रंथांनी झालेली आहे. अर्थात आज आपण ज्या प्रकारच्या लेखनाला चरित्र म्हणतो, त्या प्रकारची ती नव्हेत. ती परमपवित्र वाटणाऱ्या महंतांची आहेत. आणि शिवाय ती भाविक भक्तांनी लिहिली आहेत. मात्र एक गोष्ट सांगितलीच पाहिजे की, त्या चरित्रांना त्यांचा स्वतःचा असा एक वेगळा आकार आहे; त्यांना चरित्र, आत्मचरित्र, आठवणी, दैनंदिनी इत्यादींनी मिळून आलेला एक रुचिर स्वादही आहे.

महानुभावांच्या या स्मृतिरूप चरित्रसम ग्रंथांच्या पाठोपाठ तात्त्विक स्वरूपाची ग्रंथरचनाही झालेली आढळते. महानुभावांचे खास तत्त्वज्ञान आहे. ते चक्रधरांनी लिहून काढलेले नसले तरी आपल्या शिष्यांना उपदेश करताना

२. श्री गोविंदप्रभुचरित्र : लीळा २२४. संपादक वि. भि. कोलते;

त्यांच्याकडून ते व्यक्त झालेले आहे. मात्र ते सूत्ररूप आहे व सूत्रेही प्रसंगवशात् शिष्यांना सांगितली गेली आहेत. ही सूत्रे एकत्र करून त्यांचा क्रम लावण्याचे काम केले केसोबासांनी (इ. स. १२८० च्या सुमारास). यातून सूत्रपाठ तयार झाला. हा सूत्रपाठ म्हणजे महानुभावांचा उपनिषद्‌ग्रंथ. 'अल्पाक्षरं असंदिग्धं सारवत् विश्वतोमुखम्...' ही जी सूत्राची सामान्य लक्षणे, ती चक्रधरोक्त सूत्रांना संपूर्णपणे लागू पडतात. अध्यात्मतत्त्वाचा गहनगूढ अर्थ यातून सहजपणे व्यक्त होतो. ज्ञानेश्वरांनी म्हटल्याप्रमाणे, 'अभिप्राऽचि अभिप्रायातें विये..." असाही अनुभव श्रोत्यांना येतो, आणि हे सारे साध्यासुध्या अनलंकृत लोकभाषेत. उदा. "ओठांतरे निघाले ते देशांतरे जाये..." "जंव जंव जाणती तंव तंव नेणती..." "प्राणासि आहारु देयावा, इंद्रियासि नेदावा". अशी उदाहरणे किती तरी देता येतील. त्यातून त्यांच्या वाणीचे वेधवती व बोधवती हे दोन्ही गुण व्यक्त होतात.

परंतु चक्रधरांचे शिष्य एकाच पातळीचे नसत. त्यांच्यात स्त्रीशूद्रादी सर्व जातीजमातींचे, शहाणेसुर्ते, भोळेभाबडे, असे सर्व प्रकारचे लोक असत. तेव्हा या साऱ्यांना सूत्रांचा आशय सहजासहजी समजणे कठीण जात असावे. दृष्टांत देण्याची आवश्यकता चक्रधरांना म्हणून वाटली असावी. चक्रधरांनी वेळोवेळी जे दृष्टांत दिले होते ते एकत्र करण्याचे व त्यांना दार्ष्टांतिक जोडून 'दृष्टांतपाठ' तयार करण्याचे कार्य केसोबासांनी केले. 'दृष्टांतपाठा'चे रूप त्यामुळे विविध झाले आहे. प्रथम शिरोधार्य सूत्र, मग दृष्टांत, आणि त्या नंतर दार्ष्टांतिक. पैकी सूत्र आणि दृष्टांत चक्रधरांचे व दार्ष्टांतिक केसाबासांचे.

चक्रधरांच्या दृष्टांतांना आलेले रूप मोठे वैशिष्टपूर्ण आहे. दृष्टांत अत्यंत समर्पक जसे आहेत, तसेच लोकजीवनाच्या सर्व थरातील अनुभवातून ते घेतले गेले आहेत. ते मोठे पारदर्शक आहेत. दृष्टाच्या पोटी अदृष्ट भाव ओळखावा ही अपेक्षा येथे पुरेपूर पूर्ण होते. परंतु चक्रधरांचे दृष्टांत एवढेच साधून थांबत नाहीत; ते काही वेळा कथेचे रूप घेताना दिसतात. लीळाचरित्रात एखादी लीळा गोष्टरूप घेताना आढळते. परंतु येथे दृष्टांताला येणारे कथारूप अधिक रेखीव आहे. अनेक उदाहरणे देणे शक्य आहे. 'ऐहिक जीवनात जे हितकर ते आध्यात्मिक जीवनात अहितकर, तर आध्यात्मिक जीवनात जे हितकर ते ऐहिक जीवनात अहितकर'...अशा अर्थाचे सूत्र 'आधारीचेया

परिसाचा' दृष्टांत देऊन स्पष्ट केले गेले आहे. त्यासाठी चक्रधरांनी एक कथा सांगितली आहे :

जवळ परीस असणारा कुणी एक महात्मा कोणा एका ब्राह्मणाच्या घरी रात्रीचा वस्तीला गेला. पण "दारीं तीटत तीटत ऐसें पाणी पडत होतें : घेणें तेयाचें वस्त्र आंबट वोलें ऐसें जालें होते : घरीचिया ब्राह्मणी वोसरीए पीढें घातलें : पाए धूतले: तांबीया भरूनि दीधला :" हे होईपर्यंत घरमालक ब्राह्मण घरी आला. ब्राह्मणीने 'राळेयाचे खीचटें' रांधिले होते. लोणियाचा कवडा ताविला होता. नंतर दोघांची जेवणे झाली. मग "तुटकी ऐसी बाज तियेवरि फाटकी ऐसी वाकळ आंथुरीली : ते नीजावया दिधली :" इतकेच नव्हे तर "तेयाचे पाए धुतले : चोपडीले :" गरीब ब्राह्मणाघरच्या आदरातिथ्यानें तो महात्मा संतुष्ट झाला, आणि "तुमची जेतुली लोखंडें आहांती तेतुकी बांधौनि आमचीये बाजेबुडी ठेवा :" असे त्यानें सांगितले. सारी निजानीज झाली आणि पहाट होण्याच्या आधी तो महात्मा उठला व लोखंडाला परीस लाऊन निघून गेला. इकडे त्याच्या पाठोपाठ तो ब्राह्मण डोक्यावर लोखंडाची अवजारे घेऊन शेतावर गेला : आणि अनुभवाला आले काय, तर "वखरु जुंतिला तव फाळ लवो लागला : तुतेनि करूनि माती फेडी तंव माती न फीटे :" असा अनुभव साऱ्याच अवजारांचा आला. साहजीकच तो चिडला, आणि ती सारी अवजारे घेऊन घरी आला. दारातच ती अवजारे टाकून तो ओरडला, "पापिणी पापिणी कवणासि बीढार दीधलें : महात्मेनि कुजांतर केलें : आजि माझा सोनेयाचा देहाडा वाया गेला ।"...हे ऐकताच ती ब्राह्मणीही दचकली, आणि बाहेर आली. तोवर फटफटले होते. लोखंडी अवजारांवरील मातीही निघाली होती, आणि आतील सोने झळझळून दिसत होते. ते पाहताच ती उमगली आणि म्हणाली, "महात्मेनि कुजांतर केले की आमचेया दळीद्राचा मुळीं इळा घातला । ऐसें म्हणौनि ते भीतरि घेउनि गेली ॥"[३]

प्रस्तुत दृष्टांत थोडा तपशीलवार देण्याचे कारण असे की, त्यातील वास्तव वर्णनपद्धती, संवादाची परिणामकारकता आणि विशेष म्हणजे त्यात

३. दृष्टांत : पाठ इ, ५४; संपादक नी. व. भवाळकर आणि ह. ना. नेने.

खमावलेल्या नाट्यमयतेतून होणारा विस्मयपूर्ण शेवट, ही सारी लक्षात यावी. दृष्टांतरूपाने अवतरलेल्या अशा कथा पाहिल्या म्हणजे मराठी लघुकथेची परंपरा किती मागे नेता येते हे लक्षात येते. महानुभावांनी मराठी गद्याचा विकास ज्या निरनिराळ्या प्रकारांनी केला त्यांत दृष्टांतकथेला फार महत्त्वाचे स्थान मिळावे.

दृष्टांताहून दार्ष्टांतिकाचे स्वरूप निराळे आहे. दृष्टांताची भाषा जितकी जिवंत आणि सहजरम्य, तितकीच दार्ष्टांतिकाची भाषा विद्वत्‌जड. उपक्रमोपसंहारपद्धतीचा अवलंब करून ती न्यायशास्त्रीय बनते. चक्रधरांच्या शिष्यमंडळीत शास्त्रीपंडितांचाही अंतर्भाव होता व त्यांनी महानुभावतत्त्वज्ञानाला पांडित्यपूर्ण शास्त्रवचनांची प्रतिष्ठा कशी मिळवून दिली, याची येथे प्रचीती येते. किंबहुना तदनंतरच्या काळात जे प्रमेयग्रंथ, स्थळग्रंथ, बंद, महाभाष्य इत्यादी टीपग्रंथ निर्माण झाले, त्याची दार्ष्टांतिक जणू सुरुवात आहे.

१३ व्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत वा १४ व्या शतकाच्या पहिल्या दशकापर्यंत जे महानुभाव गद्य ग्रंथ निर्माण झाले, त्यांचे स्वरूप सामान्यपणे हे असे आहे. परंतु इ. स. १३०२मधील नागदेवाचार्यांचा मृत्यू आणि १३०८ मधील 'खालसेयाची धाडी' म्हणजे खिलजीची स्वारी, ही दोन महानुभावपंथ व त्याचे वाङ्मय यांच्यावरील गंडांतरे ठरली. खालसेयाच्या धाडीत नागदेवानंतरचा आचार्य भास्कर 'लीळाचरित्र' व 'सूत्रपाठ' हे धर्मग्रंथ घेऊन कोंकणात जात असताना त्याला चोरांनी लुबाडले व त्यात ते ग्रंथ गायब झाले. आणि म्हणून काही पंथीयांच्या स्मृतीवर विसंबून ते पुन्हा लिहून काढावे लागले. त्यातूनच पाठभेद निर्माण झाले आणि नंतर जे निरनिराळे आम्नाय निघाले, त्यांत या पाठभेदांचे निरनिराळे अन्वय लावण्याची चढाओढ लागून पांडित्यपूर्ण भाष्य महाभाष्य ग्रंथ निर्माण झाले. तळेगावकर दत्तोबासाचा 'प्रमेयग्रंथ', पंडित शारंगधर पुसदेकर याचा 'टीपग्रंथ,' आनेराजबासाचा 'बत्तीस लक्षणी' हा टीपग्रंथ व न्यायबास वाइंदेशकर याचा 'हेतुस्थळ' हा ग्रंथ, ही त्याची उदाहरणे. चक्रधरोक्त मूळ वचनांचे यथार्थ स्पष्ट करू पाहाणाऱ्या या ग्रंथात शास्त्रीय दृष्टी, खंडनमंडनपर वृत्ती आणि निरूपणाचे गांभीर्य, हे तत्त्वप्रतिपादक ग्रंथाचे सर्व विशेष आढळतात आणि हे सर्व साधण्यासाठी भाषेच्या यथार्थ ज्ञानाची

म्हणजेज व्याकरणज्ञानाची आवश्यकताही महानुभावांना पटलेली दिसते. पंडित भीष्माचार्यांचे 'पंचवार्तिक' हे याचे फळ होय.

या 'पंचवार्तिका'ने चक्रधरोक्त सूत्राचे मूळ अर्थ स्पष्ट होण्याला मदत झाली असावी. "रक्षार्थं वेदानां अध्येयं व्याकरणम्" हे जे व्याकरणाध्ययनाविषयीं पतंजलीने सांगितले, तेच या पंचवार्तिकासंबंधी म्हणणे शक्य आहे. किंबहुना वेदांचा गूढ अर्थ समजावून घेण्यासाठी ज्याप्रमाणे वेदांगे निघाली, तशीच चक्रधरोक्त वचनांचा आशय स्पष्ट करण्यासाठी निरनिराळे टीपग्रंथ महानुभाव पंडितांनी तयार केले.

येथे महानुभावीय गद्य-वाङ्मयाचा एक कालखंड संपतो. कारण इ. स. १३५३मध्ये, म्हणजे भागवत पंथीय नामदेवाच्या मृत्यूनंतर तीन वर्षांनी रवळोव्यासाने 'सकळ' नावाची सांकेतिक लिपी तयार केली. लागोपाठ 'सुंदरी' 'पारमांडिल्य' इत्यादी लिप्या तयार झाल्या, आणि सारे महानुभाव वाङ्मय (गद्य आणि पद्य दोन्ही) सांकेतिक लिप्यांत गुप्त झाले. याचा अर्थ यानंतर महानुभाव गद्य निर्माण झाले नाही, असा नाही; ते निर्माण होतच होते. उदाहरणार्थ गुर्जर शिवबास व सिद्धांते हरिव्यास यांची 'तिन्ही स्थळांची बांधणी', न्यायबास वाइंदेशकर यांचे 'हेतुस्थळ' 'स्थानपोथी' इ. सांगता येतील. "महाराष्ट्रीं वसावे," यातील 'महंतराष्ट्र म्हणोनि महाराष्ट्र...महंत म्हणजे थोर'...वगैरे महाराष्ट्राचे स्तोत्र यातल्याच 'तिन्ही स्थळाच्या बांधणी' मधले. याची रचना १४९३ मध्ये झाली. परंतु हे ग्रंथ काय किंवा यानंतरचे ग्रंथ काय, त्या साऱ्यांचे स्वरूप एकसारखेच आहे. आधीच्या भाष्यग्रंथांनी जे आदर्श निर्माण केले, त्यांच्या त्या केवळ नकला आहेत.

मात्र एकंदर महानुभाव गद्याचा विचार केला तर महानुभावांना समकालीन असणाऱ्या वा त्यांच्या नंतर निघालेल्या अन्य पंथीयांच्या वाङ्मयातील गद्याच्या अभावामुळेच हे महानुभाव गद्य महत्त्वाचे नाही तर ते आपल्या असाधारण वैशिष्ट्यांमुळे मराठीचे मोठे लक्षणीय अभिमानस्थळ म्हणूनही महत्त्वाचे आहे, हे स्पष्ट होते.

२

# मराठी कथा : चक्रधर ते हरिभाऊ

लघुकथा हा वाङ्मयप्रकार अलिकडचा; हरिभाऊंच्या काळीही तो आज ज्या स्वरूपात आढळतो त्या स्वरूपात नव्हता. त्या वेळी तो गोष्टरूप होता. गोष्टीची कथा नंतर झाली. परंतु असे असले तरी लघुकथेच्या विकास-क्रमातील तो एक महत्त्वाचा टप्पा होता. लघुकथेची ती एक गोष्टरूप अवस्था होती. आणि म्हणून लघुकथेच्या उत्क्रांतिमार्गाच्या विचारात हरिभाऊंची स्फुट गोष्ट विचारात घ्यावी लागते. हे जसे, तसेच हरिभाऊंच्या पूर्वी स्फुट गोष्टीच्या स्वरूपाचे वा या स्वरूपाशी थोड्या-फार प्रमाणात साम्य दाखविणारे किंवा स्फुट गोष्टीचे या ना त्या प्रकारचे पूर्वरूप दाखवील अशा प्रकारचे लेखन झाले नसेल का? झाले असेल तर आजच्या लघुकथेच्या विकासक्रमात त्या लेखनाचे स्वरूपही लक्षात घ्यावयास हवे.

हरिभाऊंच्या पूर्वकालात लघुकथेशी जवळचे नाते दाखवील अशा स्वरू-पाचे लेखन झाले नसेल असे मानणे कठीण आहे. कारण कथेची आवड ही एक सनातन व सार्वत्रिक स्वरूपाची आवड आहे. कथाप्रियता ही मानवी मनाची एक स्वाभाविक वृत्ती आहे. या वृत्तीला मराठी मन अपवाद नसावे; नव्हे; ते तसे नाही. मराठीच्या प्रारंभकालापासून 'सिंहासनबत्तिशी',

'वेताळपंचविशी' यांसारख्या नीतिकथांचा व वैश्यशूद्रादिक सामान्य लोकांना समजू शकतील अशा सोप्या भाषेतील पौराणिक कथांचा मराठी मनाला परिचय होता. (पाहा : वि. ल. भावे. 'महाराष्ट्र सारस्वत'–'ग्रंथकर्तृत्वाची सुरुवात') आणि म्हणूनच असे वाटते की, हरिभाऊपूर्व अव्वल इंग्रजीतच नव्हे तर तत्पूर्वकालीही, म्हणजे प्राचीन काळींही, मराठी मनाची कथा-वाङ्मयाची भूक भागवील अशा प्रकारचे लेखन झाले असले पाहिजे. कदाचित् त्याचे स्वरूप थोडे वेगळे असेल, एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार म्हणून त्याला महत्त्व नसेल, इतकेच. परंतु या ना त्या स्वरूपात त्याचा अवतार हा झाला असला पाहिजे.

या संदर्भात आणखीही एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागेल. विशिष्ट वाङ्मय-प्रकाराची निर्मिती होते ती का व कशी? तसेच त्यात जो काही बदल होत जातो तो बदल तरी का होतो? कलेच्या निर्मितीची प्रक्रिया व तिचा उत्क्रांतिक्रम यांचा तात्त्विक व तपशीलवार विचार येथे अभिप्रेत नसला तरी लघुकथेच्या संदर्भात लेखकाची प्रतिभा, तिच्यातून व्यक्त होऊ पाहणारा अनुभवाशय आणि शिवाय त्यामागे असणारे कलानिर्मितीचे प्रयोजन या तिहींचे कार्य काय हे पाहणे अवश्य वाटते. कलावंताला जाणवणाऱ्या अनुभवाशयाचे स्वरूप त्याच्या प्रतिभाधर्मावर अवलंबून असते आणि जो अनुभवाशय व्यक्त होतो तोही स्वतःचे असे खास रूप घेऊन. म्हणजे अनुभवाशयाचे स्वरूप बदलले की, त्याच्या अभिव्यक्तीचेही रूप बदलते असा याचा अर्थ; परंतु, या सर्व प्रक्रियेत ज्या विशिष्ट प्रयोजनासाठी कला निर्माण होते, त्या प्रयोजनाचा काहीच संबंध नाही का? कलेचे प्रयोजन कलेच्या स्वरूपावर काहीच परिणाम करीत नाही का? आणि जर करीत असेल तर प्रयोजन बदलले की, कलेच्या अभिव्यक्त रूपातही काही बदल होणे अपरिहार्य ठरणार नाही का? मला वाटते, कलाकृतीला येणाऱ्या स्वरूपात अनुभवाशयाबरोबर प्रयोजनाचाही वाटा आहे आणि तो दुर्लक्ष करण्यासारखा नाही. उदा. कला जेव्हा निवेदनार्थ अवतरते तेव्हा तिला येणारे स्वरूप आणि ती जेव्हा आत्माविष्कारार्थ अवतरते तेव्हाचे तिचे स्वरूप यात अंतर असते. ज्या भाषेचा उपयोग वाङ्मयकार आपल्या कलानिर्मितीसाठी करतो, त्या भाषेतही प्रयोजनांतराने फरक पडताना दिसतो.

कारण वाङ्मयकार ज्या विशिष्ट भाषेचा उपयोग करतो ती भाषा समाजाच्या व्यावहारिक जीवनातही वापरली जात असल्याने तिच्या अर्थसामर्थ्यावर एका परीने खूप मर्यादा पडलेली असते आणि वाङ्मयकाराला जर निवेदनार्थ वा कथनार्थ भाषेचा उपयोग करावयाचा असेल, तर वाचकांना परिचित अशाच भाषेचा उपयोग करणे त्याला भाग पडते. म्हणजे ज्यांना निवेदन करावयाचे असते, त्यांची भाषिक कुवत लक्षात घेऊनच भाषेचा उपयोग करावा लागतो. याच्या उलट आत्माविष्कार हेच प्रमुख प्रयोजन असेल तर वाचकांच्या आकलन-सामर्थ्यापेक्षा स्वतःच्या अनुभूतीशी इमान राखणे अधिक महत्त्वाचे ठरते. जी गोष्ट भाषेची तीच गोष्ट वाचकांच्या अभिरुचीच्या पातळीची व त्यांच्या इच्छा-आकांक्षांची. विशिष्ट वाचक नजरेपुढे ठेवून व विशेषतः त्यांना काही शिकवण्यासाठी म्हणून जेव्हा लेखन केले जाते तेव्हा त्या लेखनाला येणारा घाट निश्चित वेगळा असतो. आणि हा वेगळेपणा मुख्यतः बदलणाऱ्या प्रयोजनामुळे आलेला असतो.

लेखनाला प्राप्त होणाऱ्या स्वरूपात प्रयोजनाचाही वाटा असतो आणि प्रयोजन बदलले की, लेखनाला येणाऱ्या स्वरूपांतही बदल होतो, हे जे वर दाखविले आहे, ते बरोबर असेल तर (आणि ते बरोबर आहे, अशी माझी समजूत आहे.) हरिभाऊपूर्वकालीन लघुकथासम लेखनात जो काही वेगळेपणा आढळतो त्या वेगळेपणाची संगती लागते; आणि या ना त्या स्वरूपात (लघु) कथांची निर्मिती मराठीत तिच्या अगदी प्रारंभकाळापासून होत होती, याचा प्रत्यय येतो.

केवळ कलाविलासासाठी वा काव्यानंदासाठी लेखन केले गेल्याचे उदाहरण प्राचीन मराठीत नाही. प्रथम, प्राचीन काळी गद्यलेखनच मुळी अल्प. त्यात, जे काही थोडे झाले तेही पद्याप्रमाणे कलाविलासाखेरीज अन्य प्रयोजनासाठी. साहजिकच कथात्म स्वरूपाचे जे काही लेखन झाले तेही कलाबाह्य अन्य प्रयोजनासाठी. आणि म्हणून त्या कथात्म लेखनाला जे रूप येत गेले तेही त्याच्या प्रयोजनाने Conditioned होणे अपरिहार्य होते. परंतु हे रूप असे Conditioned झालेले असले तरी त्यातून प्राचीन काळच्या (लघु) कथेच्या रूपावर प्रकाश पडतो आणि त्यातून हरिभाऊपूर्वकालीन (लघु) कथेची व कालांतराने तिच्यात होत गेलेल्या स्वरूपांतराची कल्पना येऊ शकते.

या दृष्टीने विचार करता प्रथम लक्षात येतात ते महानुभावीय वाङ्मयातले दृष्टांत. (पाहा : 'श्रीसर्वज्ञ चक्रधरनिरूपित दृष्टांतपाठ.' संपादक : नी. ब. भवाळकर आणि ह. ना. नेने). हे दृष्टांत स्वतः चक्रधरांनी दिलेले आहेत. निरूपण करीत असता आपला आशय श्रोत्यांच्या बुद्धीस अवगत व्हावा म्हणून चक्रधर अनेक दाखले देऊन आणि उदाहरणे व दृष्टान्त सजवून सांगून तो आशय सहजगम्य करीत असत. हे चक्रधरांचे दृष्टांत काही वेळा कथारूप धारण करीत. त्यातील काही कथा तर अगदी आटोपशीर असत, अचूक परिणाम साधणाऱ्या असत; इतकेच नव्हे तर त्यातील व्यक्तींचे दर्शन प्रत्ययकारी करणाऱ्या असत. उदा० "आधरीचेया परीसाचा दृष्टांत." दृष्टांत-क्र० ५४. त्यातील वर्णन बारीक आहे, तपशीलवार आहे, विशेषणांच्या अचूक उपयोगांनी युक्त आहे. उदा०

दारीं तीटत तीटत ऐसें पाणी पडत होते :
तेणें तेयाचें वस्त्र आंबट वोलें ऐसें जालें होतें :
घरीचिया ब्राह्मणी वोसरीए पीढें घातलें : पाए धुतले :
तांबीया भरूनि दिधला :" इत्यादी

तसेच जेवणाचे व तदनंतर पाहुणा म्हणून आलेल्या महात्मेयाच्या झोपण्याची व्यवस्था वगैरेचे, आज ज्याला वास्तव म्हटले जाते असे, वर्णन केले आहे. उदा०

"राळेयाचे खीचटें रांधिलें: लोणीयाचा कवडा तांबिलाः
मग तया ठावो केला :...तुटकी ऐसी बाज
तियेवरि फाटकी ऐसी वाकळ आंथुरीली :
ते नीजावेया दीधली :"

पहाटे महात्मेयाने बाजेखाली ठेवून घेतलेल्या लोखंडी अवजारांना आपल्याजवळचा परीस लावून जे 'कुजांतर' केले ते वाचकांना जरी कळले तरी ते यजमान-यजमानणीस कळलेले नसल्याने, पुढील प्रसंगात व्यक्त झालेली चमत्कृतिपूर्ण नाट्यमयता परिणामकारक झाली आहे. त्यात आपोआप ब्राह्मण-ब्राह्मणी यांचे व्यक्तिचित्र स्पष्ट झाले आहे. चक्रधराच्या

दृष्टांतातून केव्हा केव्हा कथा साकार होत जाते ती अशी. म्हणून अशा कथांना 'दृष्टांतकथा' म्हणून संबोधणे योग्य ठरेल. या दृष्टांतकथात अवतरणारी सृष्टीही लक्षात घेण्याजोगी आहे. महाराष्ट्रातील खेड्यापाड्यात, घरोघरी, जे वातावरण त्या काळी असावे, त्याचे येथे प्रतिबिंब आढळते. म्हणजे मराठीच्या या प्रारंभीच्या कथांनी अद्‌भुतादिकांचा अवलंब करण्याऐवजी वास्तव जीवनातून आपली कथासृष्टी उभारली आहे, ही एक वैशिष्ट्यपूर्ण बाब आहे.

चक्रधरांच्या दृष्टांतकथांचा उद्देश तत्त्वविवेचनाचा आहे, निरूपणाचा आहे, स्पष्टीकरणाचा आहे आणि क्वचित साधा, सरळ उपदेशाचाही आहे. प्रयोजनातील हे जे बारीकसारीक भेद आहेत त्या भेदांनुरूप दृष्टांतांच्या स्वरूपातही फरक पडलेला आहे.

दृष्टांताप्रमाणे 'लीळाचरित्रा'तील काही लीळाही लघुकथेचे रूप घेताना दिसतात. 'लीळाचरित्र' म्हणजे चक्रधरांच्या आठवणींचा संग्रह. यातील साऱ्याच लीळा गोष्टींचे वा कथांचे रूप घेतात, असे नाही. किंबहुना चरित्रनायकासंबंधीची भक्तीची भावना, पंथीय तत्त्वज्ञानाची प्रेरणा, इत्यादींमुळे स्मृतिकथनाच्या निर्भेळ एकसंधपणाला बाध येणे अपरिहार्य होते. परंतु असे असले तरी त्यांपैकी काही लीळांतून चरित्रनायकाचे व्यक्तिचित्र ठसठशीतपणे वाचकांच्या नजरेसमोर उभे राहते. अर्थात, प्रस्तुत, 'लीळाचरित्रा'चा एक चरित्रग्रंथ म्हणून विचार करावयाचा नाही तर ज्या सुट्या सुट्या स्मृतींच्या आधारे तो तयार झाला आहे, त्या स्मृतींपैकी काही स्मृती आख्यायिकांचे रूप घेताना दिसतात म्हणून.

तेराव्या शतकातील लघुकथेचे रूप हे असे होते. केवळ कलाविकासासाठी वा जीवनदर्शनासाठी तिचा अवतार होत नव्हता तर वैयक्तिक व सामाजिक, म्हणजे येथे पंथीय समाजाच्या, आध्यात्मिक कल्याणासाठी तिचा अवतार होता. जीवनदर्शन हे मूल्यही फार अलीकडचे. प्राचीन काळचे सारेच वाङ्मय (आत्मसाक्षात्कार व्यक्त करणारे अभंगवाङ्मय सोडले तर) तत्त्वप्रतिपादन, अध्यात्म-निरूपण, भक्ति-साधन इत्यादी हेतूंनी लिहिले गेले. त्याला अपवाद गद्यातील कथाही असणार नाही. परंतु असे असले तरी तिच्यात विविध रूपे आढळतात. आणि त्यातून आजच्या मराठी कथेच्या पूर्वरूपावर थोडाफार प्रकाश पडतो.

१३ व्या शतकातील महानुभावीय दृष्टांतकथा आणि 'लीळाचरित्रां'तर्गत स्मृतिकथा यांच्या नंतर कालक्रमानुसार लक्षात येतात त्या 'पंचतंत्रांतील नीतिकथा'. 'पंचतंत्र' हा मूळ संस्कृत ग्रंथ विष्णुशर्मानामक लेखकाने लिहिलेला. १३ व्या, १४ व्या शतकात त्याची मराठीत भाषांतरे झाली असावीत. ती गद्यात आहेत. भाषांतरकर्त्यांची नावे उपलब्ध नाहीत; परंतु तत्कालीन मराठी समाजाला नीत्युपदेशासाठी नीतिकथा पुरविण्याचे कार्य त्यांनी केले आहे.

"पंचतंत्रा"तील कथांचे स्वरूप व महानुभावी दृष्टांतकथांचे स्वरूप सामान्यतः सारखे आहे. दृष्टांतकथा जशी एखाद्या तत्त्वोक्तीच्या स्पष्टीकरणार्थ सांगितली जाते, तशी 'पंचतंत्रा'तील कथा एखादा नीत्युपदेश स्पष्ट करण्यासाठी सांगितली जाते. दृष्टांतकथात प्रथम सूत्र येते, तसे येथे प्रथम एक श्लोक असतो; परंतु या दोहोंच्या मथितार्थात आणि पर्यायाने पुढील कथांच्या प्रयोजनात थोडासा फरक असतो. उपदेश हाच दोघींचा उद्देश खरा; पण चक्रधरांच्या दृष्टांतांचा उद्देश मुख्यतः आध्यात्मिक व पर्यायानें पंथीय तत्त्वज्ञानविषयक असतो, तर पंचतंत्रकथांचा उद्देश निव्वळ व्यावहारिक, म्हणजे जीवनाच्या भौतिक पातळीवरचा असतो. 'कोणाचा विश्वास धरू नये', 'अति लोभ करू नये', अशा प्रकारची बोधवचने उदाहरणांनी स्पष्ट करणे, हे त्यांचे उद्दिष्ट असते. आणि हे उद्दिष्ट साधण्यासाठी मनुष्यस्वभावाचे ज्ञान, समाजव्यवहाराचे मार्मिक अवलोकन, इत्यादी गोष्टी जशा पंचतंत्रकर्त्याला अवगत दिसतात, तसाच वर्णनाचा बारकावा, निवेदनाची कुशलता, इष्ट परिणाम साधण्यासाठी अवश्य ते चातुर्य इत्यादींमध्येही तो मुरलेला दिसतो. अर्थात पंचतंत्रकथा मुळच्या संस्कृतमध्ये असल्याने या साऱ्यांचे श्रेय विष्णुशर्मानामक जो कोणी लेखक असेल त्याचे, हे खरे; परंतु असे असले तरी पंचतंत्राची भाषांतरे सुबक मराठीत करणारे व तद्द्वारा मराठी मनाची कथेची आवड भागविणारे अज्ञात लेखक कमी महत्त्वाचे नाहीत. मूळ कथेतील कथागुण भाषांतरात आणणाऱ्यांना कथालेखनाचे मर्म जसे ज्ञात असावे लागते तसेच ते भाषांतरात उतरविण्याचे सामर्थ्य गाठी असावे लागते. काही असो, प्राचीन मराठी कथेच्या सिंहावलोकनात 'पंचतंत्रा'तील या भाषांतरकथांचाही विचार आवश्यक ठरतो.

पंचतंत्रकथा गोष्टीरूप आहेत. 'सूत सांगतात शौनकादिकांना' या प्रकारची

निवेदनपद्धती येथे अवलंबिलेली आहे. श्रोत्यांची उत्कंठा वाढवीत कथा पुढे जाते; आणि अखेर कलाटणी देऊन इष्ट तो अभिप्राय व्यक्त करते. पौराणिक कथा आणि तिच्यातील रम्याद्भुत सृष्टीचा परिचय असणाऱ्या वाचक-श्रोत्यांना प्रस्तुत कथांतून आपल्या आवतीभोवतीच्या वास्तवसृष्टीचा होणारा हा प्रत्यय स्वागतार्ह ठरला असावा.

मराठी कथेच्या सिंहावलोकनात पुराणकथांचा उल्लेख आवश्यक ठरावा. मराठीत जी निरनिराळी पौराणिक आख्याने रचिली गेली ती सारी पद्यात आहेत. पौराणिक आख्यानांच्या गद्य बखरी लिहिल्या गेल्या त्या अलीकडच्या काळात, अव्वल इंग्रजीत; परंतु प्राचीन काळी या पद्य-पौराणिक आख्यानांनी मराठी मनाची कथाश्रवणाची आवड चांगल्या प्रकारे पोसली आहे. ही आख्याने जरी भाषांतरित असली तरी ती निव्वळ भाषांतरे नव्हती. भाषांतरकार त्यात पुष्कळ स्वातंत्र्य घेत आणि म्हणूनच त्या कथा जिवंतपणे श्रोत्यांच्या वा वाचकांच्या पुढे त्यांना उभ्या करता आल्या. येथे मुख्य मुद्दा असा की प्राचीन काळी पंचतंत्रानंतर भाषांतरित, रूपांतरित वा स्वतंत्र गद्य कथा-वाङ्मय मुद्दामहून कुणी लिहिल्याचे निदान आजवर तरी माहीत नाही. आणि म्हणून या कालखंडात पद्य आख्यानांनी गद्य कथांचे जे कार्य, अर्थात आपल्यापरी, केले त्याचा उल्लेख करणे जरूर आहे. या पौराणिक आख्यानांची रुची वाढविण्यात हरिदास-पुराणिकांनी केलेली कामगिरीही फार महत्त्वाची आहे. किंबहुना पद्य आख्यानांना गद्य कथनाचा साज चढविण्यात आणि पर्यायाने गद्य कथा उभी करण्यात त्यांनी जे कसब दाखविले ते एका परी अनन्यसाधारण आहे. या पुराण-कीर्तन संस्थांची मुख्य प्रेरणा आध्यात्मिक होती, हे खरे; पण त्यांचे व्यक्त स्वरूप मनोविनोदनात्मक होते. भजनी कीर्तनात भगवद्भजनाला व परमार्थविवेचनाला विशेष महत्त्व असल्याने संतचरित्रपर एखादा कथाभाग त्यामध्ये फार तर येई. परंतु हरिदासांच्या कीर्तनांच्या उत्तररंगात उदाहरण म्हणून येणाऱ्या कथानकालाच अधिकाधिक महत्त्व येत गेले. इतकेच नव्हे तर हरिदासांच्या कीर्तनातील उत्तरभागाला 'आख्यान' हेच नामाभिधान प्राप्त झाले आणि ते सार्थही ठरले. पंडित-कवींच्या काळात त्यांनी रचिलेल्या पद्य आख्यानांचा उपयोग करून मूळ संस्कृतमधील पौराणिक कथा आपल्या रसाळ वाणीने श्रोत्यांपुढे उभी

करण्याचे व त्यातून अनेक रसांचा आस्वाद त्यांना देण्याचे कार्य सामान्य नव्हे. या हरिदासांच्या आख्यानातूनच मुख्यतः मराठी मनाची कथात्मक वाङ्मयाची रुची टिकून राहिली.

याच संदर्भात चंपूकाव्याचा–तो एकमेव असला तरी–उल्लेख करणे इष्ट वाटते. चंपूकाव्य म्हणजे गद्य-पद्य-मिश्रित कथा. प्राचीन लेखकांनी गद्यावर टाकलेला बहिष्कार येथे थोडा सैल झाला. मूळ संस्कृतमधील चंपूकाव्यात पद्याबरोबर येणारा गद्य भाग कोणत्याही कारणाने का आलेला असेना, आणि त्याचे प्रमाण कितीही का असेना पण त्यांच्या अनुकरणाने मराठीत आलेल्या चंपूरचनेने मराठीत एक वैशिष्ट्यपूर्ण भर घातली आहे. मराठी चंपूच्या घडणीत पुराण-कीर्तन संस्थांचाही हातभार लागला आहे. निरंजन माधवाचा 'सुभद्रा चंपू' हे त्याचे उत्तम उदाहरण होय.

याच संदर्भात मराठी संतचरित्रांचा उल्लेख अगत्याचा ठरावा. संत आणि संतचरित्र यांबद्दल मराठी मनाला विलक्षण प्रेमादर. महिपती दासोदिगंबरांनी वर्णिलेल्या व हरिदासांनी आपल्या रसाळ वाणीने रंगवून सजवून सांगितलेल्या संतचरित्रांवर मराठी मन जणू पोसले आहे. मराठी मनाला प्राचीन काळी कथावाङ्मयाचा अभाव न जाणविण्याचे कारण या पुराणकथा व संतकथा यांच्या अस्तित्वात तर नसेल ना?

शूरवीरांच्या चरित्रकथा हे मराठी मनाचे आणखी एक आकर्षण. ते स्वराज्याच्या काळात बळावले आणि त्यातून बखर-वाङ्मय निर्माण झाले. वीरांचे आदर्श पुढे ठेवावेत, त्यांच्या पराक्रमाचे पोवाडे गावेत, आणि प्रसंगी आपल्या मनाचे रंग त्यात भरावेत, अशा प्रकारच्या वृत्तीतून या (चरित्र) कथा जन्माला आल्या. पुरातन माहितगारांकडून मिळालेल्या माहितीच्या आधारे नवीनांना मार्गदर्शन करणे, हा त्यांचा उद्देश होता, हे खरे; परंतु हा उद्देश साध्य करीत असतानाच चरित्रनायकाचे चित्र आपल्यापुढे बखरकार साक्षात उभे करतात, हेही खरे. बखरींचे लेखन गद्यातून झाले आहे. आणि म्हणून पद्यात लिहिलेल्या पुराणकथा, संतकथा यांच्या तुलनेने, गद्य लेखन हे त्यांचे एक वैशिष्ट्य ठरावे.

दृष्टांतकथा, पंचतंत्रकथा, पुराणकथा, संतकथा व वीरकथा यांचे जे लेखन झाले ते मुख्यतः १३ व्या ते १८ व्या शतकापर्यंतच्या काळात. शिवाय त्यांचे

लेखन, कथन वा निवेदन केले गेले आहे ते कुणा विशिष्ट व्यक्तीकडून. परंतु ज्यांचे कथनकार वा ज्यांच्या लेखनाचा काळ या दोहोंचाही पत्ता नाही, अशा प्रकारच्या कथाही मराठीत काही कमी नाहीत. या कथा म्हणजे लोककथा. त्या कुणी सांगितल्या, माहीत नाही; केव्हा सांगितल्या हेही माहीत नाही; परंतु कर्णपरंपरेने एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे व दुसऱ्या पिढीकडून तिसऱ्या पिढीकडे अशा त्या झिरपत झिरपत आलेल्या आहेत. अशा त्या झिरपत आल्यामुळेच त्यातील खडे, माती, गाळ, इत्यादी मागे पडली आहेत व उरले आहे ते शुद्ध मधुर अमृत. या लोककथांपैकी काही आज लेखनप्रविष्ट केल्या गेल्या आहेत. सांगोवांगी पद्धतीने त्या आपल्यापर्यंत आलेल्या असल्यामुळे त्यांच्या भाषेत थोडेफार अर्वाचीनीकरण झाले असणे शक्य आहे; परंतु असे असले तरी त्यांची भाषा अस्सल लोकभाषा आहे, आणि त्यांची निर्मिती (निर्मिती शब्द येथे वापरणे शक्य असेल तर) फार पूर्वी म्हणजे मराठी भाषेला ग्रांथिक रूप येण्याआधी झालेली असणे शक्य आहे.

शं. गो. दाते यांनीं संग्रहित केलेल्या "लोककथा पुस्तक १" यामध्ये लोककथांचे काही नमुने आढळतात. त्यात लोककथा आहेत, तशा चमत्कारिक लोकभ्रमाच्या भाकडकथाही आहेत. खरे म्हणजे त्या 'इटुकल्या पिटुकल्या' गोष्टी आहेत. अद्‌भुताने रंगलेल्या व मुलांना रंजविणाऱ्या. त्याखेरीज त्यांना अन्य प्रयोजन दिसत नाही. लोकांच्या हाडीमासी खिळलेल्या कल्पनांनी त्या विणल्या गेल्या आहेत. कथावाङ्मयाची हीच खरी सुरुवात असावी.

लोककथांचाच आणखी एक हृद्य प्रकार म्हणजे 'कहाणी'. देवदेवता, व्रते-उद्यापने, व वाण-वसे यांचे माहात्म्य सांगणे हा तिचा उद्देश. ती बहुधा आटपाट नगरात जन्मते. राजे, राण्या, दासदासी, व्रत घेणारे, व्रत पाळणारे व व्रत विसरणारे अशा नाना प्रकारच्या व वृत्तींच्या माणसांच्या सहवासात ती फुलते. त्यातील व्यक्ती म्हणजे विशिष्ट वृत्तींच्या माणसांचे नमुने असतात. शब्दांची पुनरुक्ती होत असली तरी ती कंटाळवाणी न होता धृपदासारखी तोंडात घोळत राहते. उत्कंठा वाढवीत वाचकांना पुढे नेणे, हे तर तिचे खास वैशिष्ट्य. आणि जेव्हा ती संपते तेव्हा 'साठा उत्तरी सुफळ' होऊन संपते.

कहाणी हा स्त्रीमनाच्या भाविकतेचा एक खास आविष्कार आहे. तो स्त्रीमनाप्रमाणेच कोमल, प्रसन्न, आणि भावरम्य आहे. ही भावरम्यता तालयुक्त

गद्य शैलीच्या कोंदणाने अधिकच खुललेली आहे. सारांश, एकंदर मराठी कथाविश्वात कहाणीचे स्थान अनन्यसाधारण आहे.

मराठीच्या प्रारंभकाळापासून तो अव्वल इंग्रजीपर्यंत मराठी कथेने ही जी निरनिराळी रूपे घेतली ती तिने आपल्या स्वतःच्या अस्तित्वाच्या जाणिवेने घेतलेली दिसत नाहीत. कारण तिला स्वतःचे असे खास वेगळे अस्तित्वच नव्हते. तिचा जो अवतार होत होता तो इतर कोणत्या तरी साध्याचे साधन म्हणून. मग हे साध्य तत्त्वप्रतिपादनाचे असो, वा नीत्युपदेशाचे असो, की वाणवशाच्या फलादेशाचे असो. मात्र जो हेतू साधण्यासाठी तिने अवतार घेतले, तो हेतू मात्र तिने चोख बजावलेला दिसतो. त्यासाठी तिने कधी साधा सरळ निवेदनाचा मार्ग पत्करला, तर कधी वर्णनाचा मार्ग स्वीकारला. कधी वास्तवाचा आधार घेतला, तर कधी अद्‌भुताचा रंग पांघरला. परंतु रंजकतेचा संग तिने सोडला नाही. त्याविना तिने पत्करलेले प्रयोजन साधते ना.

प्राचीन काळच्या मराठी गोष्टरूप कथेचे हे विविध प्रकारचे स्वरूप लक्षात घेतले म्हणजे इतर गद्य ललित वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे लघुकथा हा वाङ्मयप्रकार सर्वस्वी नवीन, अर्वाचीन काळातला व विशेषतः पाश्चात्त्य वाङ्मयाच्या परिशीलनातून स्फुरलेला आहे ही कल्पना पुन्हा नीट पारखून घेण्याची आवश्यकता तर नाही ना, असा प्रश्न मनात येतो. आणि आजच्या लघुकथेची काही मुळे प्राचीन काळच्या या विविध स्वरूपाच्या कथेत तर नसावीत ना अशी शंका येते. परंपरा, वारसा इत्यादी शब्दांतील अर्थ जरी येथे तंतोतंत लागू करणे कठीण गेले तरी आजच्या मराठी लघुकथेचे पूर्वरूप दाखवील अशी कथा या ना त्या स्वरूपात प्राचीन काळी लिहिली गेली एवढे मान्य करावयाला जड जाऊ नये.

प्राचीन काळाकडून अर्वाचीन काळाकडे दृष्टी वळविली की, अव्वल इंग्रजीतला १८२८ सालचा 'बाळमित्र' लक्षात येतो. 'बाळमित्रा'चे लेखक सदाशिव काशीनाथ छत्रे. अर्वाचीन काळात लघुकथेचा पाया 'बाळमित्रा'ने घातला असे मानले जाते; परंतु त्याच्या आधी १८२४मध्ये 'सिंहासनबत्तिशी'चे भाषांतर मुंबई येथे प्रसिद्ध झाले होते. इतकेच नव्हे तर त्याच्याही आधी श्रीरामपूर येथे 'बालबोध मुक्तावलि' (इसाबनीतीचे भाषांतर—१८०६) 'सिंहासन बत्तिशी' (१८१४), 'हितोपदेश' (१८१५), आणि 'पंचतंत्र' (१८१५)

ही भाषांतरित पुस्तके प्रसिद्ध झाली होती. ती महाराष्ट्रापासून दूर असणाऱ्या कलकत्त्याजवळील श्रीरामपूर येथे छापली गेल्यामुळे महाराष्ट्रात त्यांचा फारसा प्रसार झाला नव्हता. १८२८मधील 'बाळमित्रा'ने मात्र लोकांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेतले. परंतु 'बाळमित्रा'च्या बरोबर वा थोडेसे आधी थोड्या निराळ्या स्वरूपाचे पण गोष्टरूप असे लेखन होत असावे असे अ. का. प्रियोळकर यांनी प्रसिद्ध केलेल्या 'गोष्टीशतका'वरून दिसते. 'गोष्टीशतका'चा लेखनकाल १८२४ ते १८२९ असा आहे. या गोष्टी कुणी रघुनाथ नाना नावाच्या गृहस्थांनी लिहिल्या आहेत. या गोष्टी स्वतंत्र आहेत, की भाषांतरित वा रूपांतरित आहेत, याची नक्की माहिती उपलब्ध नाही. परंतु गोष्टींचे एकंदर स्वरूप व त्यातील काही वाक्ये यांवरून कोणत्या तरी इंग्रजी पुस्तकावरून ह्या गोष्टी लिहिल्या असाव्या असा तर्क करणे शक्य आहे. उदा० "हा कोण जो एवढ्या प्रतिष्ठेनें येत आहे?", "हें राजापासून तूं शीक कीं, मी मागणारा न होईन." (गोष्ट ७२) "तो बोलला, धन्यास काय डोळे नाहीं आहेत, जो मी सांगूं?" (गोष्ट ७९). या व या प्रकारच्या वाक्यांची रचना या तर्काला पुरेशी आहे.

आपण सांगतो आहोत त्या गोष्टी आहेत याची जाणीव गोष्टी शतकाच्या लेखकाला आहे. गोष्टींची शीर्षकेच मुळी त्याने 'गोष्ट १', 'गोष्ट २', अशी दिली आहेत. गोष्ट क्र. ८८ ची सुरुवात तर 'गोष्ट आहे,' अशा वाक्याने तो करतो. म्हणजे आपण जे सांगतो वा लिहितो आहोत, त्याला गोष्ट म्हणतात याची त्याला जाणीव आहे. अशा प्रकारची गोष्टीसंबंधीची स्पष्ट जाणीव, मला वाटते, मराठी कथेच्या इतिहासात प्रथमच झालेली दिसते. अर्थात या गोष्टी गोष्टी म्हणून सांगितल्या जात असल्या तरी त्यांचा उद्देश तेवढ्यापुरता मर्यादित नाही. असला तरी तो गौण आहे. समजात ज्या लोकोक्ती वा म्हणी असतात त्यांचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी या गोष्टी सांगितल्या गेल्या आहेत. या बाबतीत दृष्टांतकथेच्याच या छोट्या बहिणी ठरतील. दृष्टांत कथेमागील तत्त्व थोडे गूढ असते, आध्यात्मिक असते, तर येथील म्हण चारचौघांना परिचित असण्याइतकी स्पष्ट असते, सामान्य जीवनाशी संबद्ध असते एवढाच फरक. शिवाय लोकोक्तीचा उल्लेख गोष्टीच्या शेवटी केला गेल्याने या गोष्टी इसापाच्या गोष्टीशीही सारखेपणा दाखवितात.

'गोष्टीशतका'चा लेखक मोठा चतुर दिसतो. तत्कालीन समाजाचे त्याचे अवलोकन मार्मिक दिसते. त्याने सांगितलेल्या गोष्टी कर्णोपकर्णी रूढ असण्याची शक्यता असली तरी मुळात अवश्य ते फेरफार करण्याचे कौशल्यही त्याच्यात दिसते. किंबहुना पदरचे थोडे फार तिखटमीठ लावून मुळातील गोष्टीची रुची त्याने वाढविली असण्याचीही शक्यता आहे. काही असो, प्रस्तुत 'गोष्टीशतका'तील सृष्टी खुद्द लेखकाची समकालीन सृष्टी दिसते. मराठी कथासृष्टीत प्रथमच बादशहा, नबाब, खान, फकीर, काजी आले आहेत. समाजजीवनात झालेला बदल टिपला गेल्याने लेखनाला एक प्रकारची वास्तवता आली आहे. महानुभावांच्या दृष्टांतकथा वा लीळाचरित्रांतर्गत कथा यात जसे तत्कालीन समाजजीवन प्रतिबिंबित झालेले आहे, तसेच येथे अर्वाचीन काळातील महाराष्ट्र समाजात हिंदूंच्या बरोबर मुसल्मानांचे व त्यांच्यातील निरनिराळ्या पेशातील व्यक्तींचे असणारे अस्तित्व प्रत्ययाला येते.

'गोष्टीशतका'तील सृष्टी ही तत्कालीन समाजात आढळणाऱ्या वृत्तिप्रवृत्तींनी युक्त अशा व्यक्तींची आहे. त्यात गरीब आहेत, श्रीमंत आहेत, नबाब आहेत, सरदार आहेत, स्वार्थी आहेत, कामचुकार आहेत, धूर्त आहेत, मूर्ख आहेत, शहाणे आहेत, वस्ताद आहेत. या साऱ्यांच्या स्वभावाचे दर्शन त्यात होते. मात्र हे स्वभाव typical आहेत. त्यातून विशिष्ट व्यक्ती व्यक्त होण्याऐवजी व्यक्तिनमुने स्पष्ट होत आहेत.

'गोष्टीशतका'च्या लेखकाची एक खास शैली दिसते. कोटी-वचन, खटकेबाज उत्तरे, इत्यादींनी त्याचे निवेदन चटकदार झाले आहे. लोकोक्ती वा म्हणी[1] स्पष्ट करण्याचा त्याचा हेतू त्यामुळे सहज साध्य होतो. किंबहुना तो

१. 'गोष्टीशतका'तील काही म्हणी:—"तीन बोलावले तेरा आले, पहा तेथील रीत, बाहेरचे ते खाऊन गेले, घर्चे गाती गीत"; "नाचो न कळे त्यांस अंगण वाकडें"; "बळी तो कान पिळी"; लिंब गूळतुपानें शिंपला तरी गोड होत नाहीं", "दिव्याखाली अंधार"; "चढेल तो पडेल"; "हपापाचा माल गपापा"; "शंभर सोनारांची आणि एक लोहाराची;" "दुभत्या गाईच्या दोन लाथाहि चांगल्या"; "भुकेल्यास सुकें काय निद्रातुरास दगड काय?"; "गरज सरो वैद्य मरो"; "केलें तुला झालें मला"; "भटास दिली ओसरी भट हळुहळू पाय पसरी."इत्यादी

हेतू साध्य व्हावा या रीतीनेच गोष्टींचा चमत्कृतिपूर्ण शेवट केला जातो. मात्र हा हेतू दृष्टिआड होऊन गोष्टीचे निवेदन केवळ गोष्ट म्हणूनही काही वेळा केले जाते. गोष्ट १९, गोष्ट ३१ व गोष्ट ८८ यांचा उदाहरण म्हणून उल्लेख करता येईल. गोष्ट ८८ तर "गोष्ट आहे" अशा शब्दांनी सुरू होते; आणि त्यात नादरशहा पातशहाच्या फौजेतील एक भुकेला मोंगल खवंस म्हणून साबणाची वडी खाऊन आपले तोंड जाळून घेऊन कसा फजीत होतो, याचे वर्णन वाचावयास मिळते. प्रस्तुत 'गोष्टीशतका'तील सर्वांत उत्तम गोष्ट म्हणून १०० व्या गोष्टीचा उल्लेख करता येईल. ती इतर गोष्टींच्या मानाने थोडी मोठी आहे. एका विद्वान ब्राह्मणावर वाढत असलेली राजाची कृपा कमी होऊन तो राजाच्या मर्जीतून उतरावा म्हणून एका न्हाव्याने योजिलेली युक्ती अखेर त्याच्यावरच कशी उलटते व "केलें तुला, झालें मला", या म्हणीचा प्रत्यय त्याला कसा येतो, हे उत्कंठा वाढवी वाढवीतत सांगितले आहे. यशस्वी गोष्टीला अवश्य असणारे सारे गुण प्रस्तुत गोष्टीत आढळतात.

सारांश, अर्वाचीन काळच्या प्रारंभालाच 'गोष्टीशतका'ने गोष्टीचे विशिष्ट रूप घेतलेले दिसते. उपदेशासाठी वा लोकोक्ती सिद्ध करण्यासाठी एक साधन म्हणून ती जेव्हा अवतरते तेव्हा तिचे नाते प्राचीन काळच्या साधन म्हणून लिहिल्या गेलेल्या कथेशी जुळते; तर मधूनच एखादे वेळी जेव्हा ती साध्याचे रूप घेऊन अवतरते तेव्हा कलांतराने व्यक्त होणाऱ्या तिच्यांतील सुप्त शक्तीची जाणीव होते. नव्याजुन्याचा एका परी येथे सांधा जोडला जातो.

'गोष्टीशतक' जेव्हा लिहिले गेले (१८२४–२९) तेव्हा ते किती वाचकांपर्यंत पोहोचले असेल कोण जाणे. कारण ते त्या वेळी मुद्रित स्वरूपात प्रसिद्ध झाले नव्हते. परंतु त्याच सुमारास, म्हणजे १८२८ मध्यें, सदाशिव काशिनाथ छत्रे यांचा "बाळमित्र – भाग १ ला" मुद्रित रूपात प्रसिद्ध झाला, आणि ज्या बालवाचकांसाठी तो लिहिला गेला त्या वाचकांच्या कथावाङ्मयाबाबतच्या अभिरुचीला निश्चितपणे वळण लावावयाला तो कारण झाला.

"बाळमित्र भा. १"चे प्रकाशन १८२८ चे. शालोपयोगी व गोष्टीरूप अशी जी पुस्तके मुंबई येथील शिक्षामंडळाच्या ग्रंथ-प्रकाशन पोटमंडळाकडून प्रसिद्ध झाली त्यांपैकी हे एक. बर्किनकृत मूळ फ्रेंच ग्रंथाच्या "Children's Friend" या इंग्रजी भाषांतराच्या आधारे सदाशिव काशीनाथ छत्रे यांनी

तयार केलेले. प्रस्तावनेत ग्रंथकर्ता स्पष्ट म्हणतो की, "येथे जे सांगितले आहे, त्याचा उद्देश त्यांनी (मुलांनी) सदाचरण हे सर्व सुखाचे साधन म्हणून त्यावर प्रीती करावी, आणि दुराचरण हे सर्व दुःखाचे आणि पश्चात्तापाचे उत्पत्ति-स्थान म्हणून वर्जावे असा आहे." हा उद्देश साधण्यासाठी मुलांचे प्रथम रंजन झाले पाहिजे, ह्याची जाणीव 'बाळमित्रकारा'ला होती. आणि म्हणूनच जो उपदेश करावयाचा होता तो त्याने गोष्टीरूपाने केला आहे. इतकेच नव्हे तर, त्यात ज्या गोष्टी सांगितल्या आहेत, त्या मोठमोठ्या अघटित घटनांच्या न सांगता मुलांच्या नित्य परिचयातल्या घटनांच्याच आहेत. मुले, त्यांचे खेळगडी, त्यांचे आई-बाप, बहीण-भावंडे, नोकर-चाकर यासंबंधींच्या गोष्टी येथे सांगितल्या आहेत. हर्ष-विषादांची कारणे व त्यामुळे मनात उत्पन्न होणारे विकार यांचे वर्णनही स्पष्टपणे केले आहे. मुलांच्या मनाचा आवाका, त्यांच्या आवडीनिवडी इत्यादींची इतकी अचूक जाणीव त्या काळीं क्वचितच व्यक्त झाली असावी. ह्या जाणिवेचे श्रेय मूळ ग्रंथकार बर्किन याचे, हे मान्य. पण त्याचे यथायोग्य आकलन व त्याच्याशी सुसंगत मराठी लेखन करणाऱ्या छत्र्यांनाही थोडेफार श्रेय देणे अवश्य आहे. भाषांतरकार म्हणून बापू छत्र्यांची वाखाणणी 'विविधज्ञानविस्तार'कर्त्यांनी व दादोबा पांडुरंगांनी केलेली आढळते. "'बाळमित्र', 'वेताळपंचविशी' व 'इसापनीतिकथा' हे तिन्ही ग्रंथ भाषांतररूप असूनही त्यात मराठी भाषेचे साधे स्वरूप आढळते, हा चमत्कार होय." हा 'विविधज्ञानविस्तार' कर्त्यांचा अभिप्राय. (पुस्तक १०, अंक ३). तर "हे ग्रंथ फार सुरस झाले होते. ती भाषांतरे आहेत, असे त्या वेळेस कोणास वाटत नसे. मराठीत सरस रीतीने पत्रिकेत लिहिणारे हेच पहिले. त्यांच्या मागे आम्ही सर्व लिहिणारे झालो." हा दादोबांचा अभिप्राय. (आत्मवृत्त, पा. २०).

'बाळमित्र' काराचे भाषांतराचे हे कौशल्य जरी बाजूला ठेवले तरी गोष्टी सरस व सुबोध करण्याची व ज्या उद्देशाने त्यांचे लेखन केले गेले, तो उद्देश साधण्याची त्यांची हातोटी खरोखरीच वाखणण्यासारखी आहे. किंबहुना साध्य आणि साधन यांची स्पष्ट जाणीव ठेवून पुन्हा त्याचे बेमालूम पण रसाळ मिश्रण प्रस्तुत गोष्टींत झाले आहे.

संवाद हे या गोष्टींचे आणखी एक लक्षणीय वैशिष्ट्य. गोष्ट सरळ

त्रयस्थपणे निवेदनपद्धतीने सांगण्याऐवजी ती संवादांच्या आधारे बऱ्याच गोष्टींत सांगितलेली आहे. काही गोष्टींत संवाद मधून मधून येतात, तर काही गोष्टी संपूर्णपणे संवादातूनच सांगितल्या आहेत. अशा संवादमिश्र गोष्टींना 'एकांकी नाटक' असे उपशीर्षक लेखकाने दिले आहे. प्रस्तुत संग्रहात अशी 'एकांकी नाटके' एकूण सहा आहेत. त्यांच्या प्रवेशांची संख्या ९ पासून १६ पर्यंत गेलेली आहे. (उदा० 'लहान किनऱ्या'-प्रवेश १०; 'दाणे टिपणारीं-पोरं'-प्र. ९; 'तरवार' प्र.-१३; 'बापाची समजी'-प्र. १०; 'थोरांचे हृदय'-प्र. १५; व 'अंतिक'-प्र. १६). गोष्टीप्रमाणेच नाटक या वाङ्मय-प्रकाराची जाणीव लेखकाला होती याचा हा पुरावा. किंबहुना अनेक प्रवेशी असली तरी एकांकी नाटकांचे मराठीतील हे पहिलेच उदाहरण होय. नाटकांची योजना करण्यात लेखकाचा काही विशिष्ट हेतू दिसतो. आणि तो प्रस्तुत गोष्टींबाबतच्या इतर हेतूंशी सुसंगत असाच आहे. मुलांना "हाव-भावयुक्त निर्भीडपणे चौघांत बोलतां यावें...लज्जेनें तोंड मुरडतात तें मुरडूं नये." असा स्पष्ट उद्देश लेखकाने प्रस्तावनेत सांगितला आहे. आणि हे सारे उद्देश सफल होतील असेच रूप प्रस्तुत गोष्टींना आलेले आहे.

'बाळमित्रा'तील कथा ह्या खास मुलांच्या भावविश्वातल्या कथा आहेत. त्यांच्या भावविश्वात येणारे आई-बाप, बहीण-भाऊ, मित्र-मैत्रिणी, इत्यादींचा समावेश त्यात आहेच, पण पशू व पक्षी त्यांचाही त्यात समावेश झालेला आहे. 'चिमणी', 'मैना', 'कोकरू' ही त्याची काही उदाहरणे. सारांश, 'बाळमित्रा' तील कथांनी अव्वल इंग्रजीच्या प्रारंभकाळात उपदेशपर पण रंजक अशा कथांनी अर्वाचीन मराठी कथावाङ्मयाचा पाया घातला असे म्हटले तर वावगे ठरू नये. किंबहुना उपदेशपरता वा बोधपरता हा जो प्राचीन मराठीतील कथांचा कणा होता तोच 'बाळमित्रा'तील कथांचाही कणा आहे. उपदेश वा बोध हा त्यांचा जीवनहेतू आहे. आणि या हेतुसिध्यर्थ रंजकतेचा मुलामा घेऊन या कथा अवतरलेल्या आहेत. मात्र वर म्हटल्याप्रमाणे अर्वाचीन काळातील या आरंभीच्या कथांनी साध्य आणि साधन यांतील भेद वाचकांच्या लक्षात येऊ न देण्यात जे यश संपादिले आहे, त्या यशातच लघुकथा-वाङ्मयाच्या पुढील विकासाची चिन्हे डोकावत आहेत.

अव्वल इंग्रजीत मुद्रणकलेच्या प्रसाराबरोबर नियतकालिकांचाही प्रसार

झाल्यामुळे कथावाङ्मयाला थोडा-फार स्वतंत्रपणे आपला विकास करणे शक्य झाले. केवळ वाङ्मयाला वाहिलेल्या नियतकालिकांचा जन्म अलीकडचा. त्या आधी जी नियतकालिके निघाली ती संमिश्र स्वरूपाची होती. लोकांना शहाणे करणे हेच त्यांचे जीवनकार्य होते. (आजही त्याच स्वरूपाची नियतकालिके अधिक आहेत.) परंतु असे असले तरी उपयुक्त व मनोरंजक गोष्टींचे महत्त्व त्यांना पटलेले असावे. किंबहुना जो उपदेशाचा हेतू त्यांनी मनात धरलेला होता, तो सफल करण्यासाठी रंजक कथांचा अवलंब करणे त्यांना आवश्यक वाटले असावे. आणि म्हणूनच आपल्या नियतकालिकात वाचकांना काय काय वाचावयास मिळेल हे दर अंकातून जाहीर करताना त्यात 'उपयुक्त पण मनोरंजक गोष्टीही वाचावयास मिळतील.' असे जाहीर केले जात असे. उदा. १८५० साली निघालेला 'ज्ञानप्रसारक' "उपयुक्त व मनोरंजक गोष्टी" आपण देत असल्याचे सांगतो. "स्त्रियांकरिता मनोरंजक व सन्मार्गवती गोष्टी; रूपके..." वाचकांना आढळतील असे १८६७-६८ सालीही 'विविध वृत्तांत' आढळते. १८७१ साली निघालेल्या 'दंभहारका' तही, "मनोरंजक व सन्मार्गदर्शक अशा कविता, गोष्टी, रूपके" असल्याचे दिसते. सारांश, १९ व्या शतकातील या प्रमुख नियतकालिकांनी गोष्टींना हे जे स्थान दिले होते, ते त्यांच्या उपयुक्ततेमुळे दिले होते, हे जसे स्पष्ट आहे, तसेच त्यांच्यातील रंजकत्वामुळे गोष्टींनाही आपले महत्त्व राखून ठेवता आले, हेही स्पष्ट आहे!

१८९० मध्ये 'करमणूक' हे नियतकालिक निघाले. त्यातून हरिभाऊंच्या 'स्फुट गोष्टी' प्रथम प्रकाशित झाल्या; आणि आज त्या पुस्तकरूपाने उपलब्धही आहेत. त्यामुळे मराठी लघुकथेचा उत्क्रांतिक्रम पाहाताना प्रारंभीच्या लघुकथा म्हणून त्यांचाच उल्लेख केला जातो. लघुकथेच्या विकासक्रमात हरिभाऊंच्या 'स्फुट गोष्टीं'चे महत्त्व फार मोठे आहे, हे खरे. पण त्यांच्या आधी वर उल्लेखिलेल्या व इतरही काही नियतकालिकांत ज्या निरनिराळ्या 'मनोरंजक व सन्मार्गदर्शक' गोष्टी प्रसिद्ध झाल्या, त्यांचाही विचार करणे अगत्याचे आहे. मराठी लघुकथेच्या विकासात त्यांचाही थोडा फार वाटा असणे शक्य आहे.

'ज्ञानप्रसारक'चे कार्य या संदर्भात महत्त्वाचे वाटते. १८६२ च्या मे,

जून सप्टेंबर व डिसेंबर या महिन्यांच्या अंकांतून प्रत्येकी एक अशा एकूण चार लघुकथा प्रसिद्ध झाल्या आहेत, आणि त्यांना 'नवल' म्हणून संबोधिले गेले आहे.' या कथांचे स्वरूप रहस्यकथांच्या सारखे आहे. याचा अर्थ असा दिसतो की, शंभर वर्षांपूर्वीच मराठीत रहस्यकथांचे लेखन सुरू झालेले आहे.

'छायेची साक्ष', 'पुत्रशोक', 'हरवलेले रत्न' व 'धाकटा कारकून' या त्या कथा होत. या चारही कथांच्या सारखेपणावरून त्यांचा लेखक एकच असावा, हे जसे लक्षात येते, तसेच या कथा एकामागून एक लिहीत असताना, पहिल्या कथेच्या वेळी जरी नाही तरी दुसऱ्या कथेच्या वेळी, आपण एका वेगळ्या प्रकारची कथा लिहीत आहोत, याची लेखकाला जाणीव झाल्याचे दिसते. 'पुत्रशोक' या दुसऱ्या कथेच्या शीर्षकाखाली 'एक नवल' हे शब्द योजिलेले आढळतात. तसेच 'पुत्रशोक' नंतरच्या 'हरवलेले रत्न' या तिसऱ्या कथेला 'नवल तिसरे' व 'धाकटा कारकून' या कथेला 'नवल चौथे' असे संबोधिलेले दिसते. याचा अर्थ असा दिसतो की, या कथा लिहिल्या गेल्या त्या काळीं सामान्यपणे ज्या प्रकारची कथा लिहिली जात होती, त्याहून ही कथा वेगळी होती व तशी लेखकाला जाणीव पण झालेली होती. बोधकथा, नीतिकथा इत्यादी पारंपरिक कथेच्या रूपाहून हे रूप वेगळे होते, नव्हे तिचे प्रयोजनही भिन्न होते. 'गुलबकावली' व 'अरबी भाषेतील सुरस आणि चमत्कारिक गोष्टी' यांच्या प्रयोजनाप्रमाणे तिचे प्रयोजन होते. एडगर ॲलन पोच्या कथांचे १८५०–१८६० या काळात इंग्लंड-अमेरिकेत जे काही सामान्य अनुकरण झाले, आणि त्याचे जे नमुने तत्कालीन इंग्रजी मासिकातून अवतरले त्यातून या नवलकथांचा जन्म झाला असावा, असाही वा. ल. कुळकर्णी यांचा कयास आहे.[२] मात्र ज्या या कथांना त्यांचा लेखक 'नवलकथा' म्हणतो त्या आहेत मुख्यतः रहस्यकथा. अर्थात 'मनोरंजन' कालातील "शाब्बास बाबूराव!" सारख्या म्हणजे ज्यात डिटेक्टिव्ह रहस्यशोध करतो तशा या कथा नाहीत. येथे गुप्त

१. वा. ल. कुळकर्णी : 'सत्यकथा'–डिसेंबर १९६०; "मराठीतील प्रारंभीची रहस्यकथा" आणि 'मराठी ज्ञानप्रसारक'–परिशिष्ट पहिले.

२. वा. ल. कुळकर्णी कित्ता.

पोलिसाचे काम आरोपीचा वकील करतो व तेही दैवाच्या साह्याने. त्यामुळे बुद्धिमान्, चतुर गुप्त-पोलिसाकडून टप्प्याटप्प्याने रहस्यभेद करवीत वाचकाचे कुतूहल हळूहळू पूर्ण करण्याऐवजी येथे सर्व गोष्टी ऐसपैसपणे व स्पष्टपणे सांगितल्या जातात. तसेच या कथांतील एकंदर सारेच निवेदन ऐसपैस व ठसठशीत आहे. या नवलकथांचा काळ म्हणजे 'मुक्तामाले'चा काळ. साहजिकच या दोघांचा वाचकवर्गही एकच असला पाहिजे. त्या वाचकवर्गाला रहस्यकथा पुरविण्याचे कार्य—वा त्याची सुरुवात—या नवलकथांच्या लेखकाने केले.

या नवलकथांप्रमाणे इतरही काही प्रकारच्या कथा याच काळात इतर नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झाल्या नसतील का? झाल्या असणे शक्य आहे. मात्र त्यांचा शोध घेतला गेला पाहिजे. तसा तो घेतला गेला तर १८९० साली प्रसिद्ध झालेल्या हरिभाऊंच्या 'करमणूक' मधून प्रसिद्ध झालेल्या स्फुट गोष्टींच्या थोडे आधी व नवलकथा म्हणून अवतरलेल्या रहस्यकथांच्या नंतर ज्या विशिष्ट स्वरूपाच्या कथा लिहिल्या गेल्या असतील त्याची थोडी-फार कल्पना येऊ शकेल. हरिभाऊंनी गोष्टीला वास्तव रूप दिले. कादंबरीला जसे अद्भुतरम्य वातावरणातून त्यांनी वास्तव जगात आणले तसेच काहीसे स्फुट गोष्टींच्या बाबतही झाले असणे शक्य आहे आणि म्हणूनही 'ज्ञानप्रसारक' ते 'करमणूक' या काळातील व त्याच्या थोडे आगे-मागे झालेल्या नियतकालिकातील कथांच्या शोधाची आवश्यकता. हरिभाऊंच्या 'स्फुट गोष्टी' पासूनचा मराठी कथेचा इतिहास व विकासक्रम आज पुष्कळसा स्पष्ट झाला आहे. किंबहुना गोष्टीची कथा झाली आहे व तिचे साधनरूप जाऊन तिला साध्यरूपही आले आहे. तिचा स्वतःचा एक वाङ्मयप्रकार म्हणून पृथक् असा संसारही सुरू झाला आहे; परंतु या आजच्या कथेसारखी वा हरिभाऊंच्या स्फुट गोष्टीसारखी नसली तरी तिच्याशी समानधर्म दाखवील अशी कथा मराठीत फार पूर्वीपासून लिहिली जात होती. या प्राचीन कथेशी अर्वाचीन कथेचे कोणते नाते निश्चित करता येते, हा प्रश्न सोडला तरी आजच्या कथेच्या सम्यक् अभ्यासाला तिचे व तिच्यासारखे दिसणारे जे पूर्वरूप आढळते, त्या रूपाचाही विचार व्हायला पाहिजे, एवढे खरे.

३

# एकनाथ : व्यक्तिदर्शन

एकनाथ हे १६ व्या शतकात होऊन गेलेले प्रमुख महाराष्ट्रीय संत. मराठी संतपरंपरेत त्यांना मानाचे स्थान आहे. ज्ञानेश्वरांनी प्रतिष्ठा मिळवून दिलेल्या भागवतसंप्रदायाचे प्रसारकार्य एकनाथांनी केले. किंबहुना १४ व्या शतकात मुसल्मानी सत्ता महाराष्ट्रात दृढमूल झाल्यावर मराठी वाङ्मयसृष्टीत जे वैराण निर्माण झाले, ते दूर करून एक प्रकारचे चैतन्याचे वारे त्यांनी सुरू केले आणि मराठी वाङ्मयाला अनेक तऱ्हांनी नि प्रकारांनी बहर आणला. मराठी संतवाङ्मयाचे मोल संतांच्या संतपणाच्या आधारे मुख्यतः केले जाते. संत मोठा तर त्याचे वाङ्मयही मोठे असे समीकरण सामान्यपणे मांडले जाते. एखादा संत आध्यात्मिकतेत मोठा अधिकारी असूनही त्याचे वाङ्मय वाङ्मय-दृष्ट्या कमी प्रतीचे असणे शक्य आहे; याच्या उलट आध्यात्मिक प्रगतीत फारशी उंची गाठली नसूनही खालच्या पातळीवरील मुमुक्षू अवस्थेत श्रेष्ठ दर्जाचे काव्य निर्माण झाले असणेही शक्य आहे, हे सहसा लक्षात घेतले जात नाही. परतत्त्वस्पर्शाचा निकष मनात बाळगल्यामुळे कदाचित् हे होत असावे. किंवा सामान्य प्रापंचिक मनावरील अध्यात्माच्या दबदब्याचाही हा परिणाम असावा. किंवा आपण जे जे लिहिले ते ते सारे काव्य आहे अशी

जी भावडी समज संतांनी व्यक्त केली त्याचाही हा परिपाक असणे शक्य आहे-ते काहीही असो; परंतु संत म्हणून एखाद्या संताचा विचार करणे वेगळे व त्याच्या साऱ्या लेखनाचा काव्य म्हणून विचार करणे वेगळे. विशेषतः एकनाथांबद्दलच्या विचारात तर हे तारतम्य काटेकोरपणे पाळले पाहिजे.

या काटेकोर तारतम्याचे महत्त्व आणखीही एका गोष्टीमुळे जाणवते. ज्या भागवतसंप्रदायाच्या प्रचार-प्रसाराचे महत्त्वपूर्ण कार्य एकनाथांनी केले त्या भागवतसंप्रदायातील ज्ञानदेव-नामदेवांसारख्या पूर्वसूरींचा आणि उत्तरकालीन रामदास-तुकारामांसारख्या संतमहंतांचा म्हणजे तत्संबंधीच्या विचारांचा प्रभाव आपल्या विचारसरणीवर पडणे सहजशक्य आहे. ज्ञानेश्वर ज्ञानयोगी होते, साक्षात्कारी संत होते. तसेच महाराष्ट्रातील भागवत संप्रदयाला तात्त्विक बैठक पुरवणारे तत्त्वज्ञ होते. या साऱ्यांचे प्रतिबिंब त्यांच्या गीताभाष्यात दिसते. म्हणजे त्यांची भूमिका भाष्यकाराची आहे, कवीची नाही. परंतु पुनः ते हाडाचे कवीही होते. त्यामुळे ज्ञानेश्वरीत भाष्याबरोबर काव्याचाही प्रत्यय येतो. नामदेव हे अतीव प्रेमळ भक्त होते. ज्ञानात ते थोडसे उणे असतील, आणि अहंकारानेही पूर्वायुष्यात थोडेफार पछाडलेले असतील, आणि म्हणूनत यांच्या कच्या मडक्याला पक्के करण्यासाठी विसोबा खेचरांकडे त्यांना पाठविले गेले असेल; परंतु विसोबांकडून ज्ञानचक्षू उघडल्यानंतर काय किंवा त्याच्या आधी काय त्यांनी केलेले अभंग भक्तिरसाने चिंब भिजले आहेत. म्हणजे ज्ञानी भक्त वा संत म्हणून त्यांच्या श्रेष्ठतेबद्दल वाद करणे शक्य असले तरी भक्तिभावनेचा व साक्षात्कारानुभवाचा आविष्कार करणारा कवी म्हणून ते सर्वमान्य आहेत. ज्ञानेश्वरांच्या समाधिप्रसंगीच्या त्यांच्या अभंगांनी तर त्यांच्या या लौकिकात भरच पडली आहे. देहूचा वाणी तुकाराम तर काय अभंगवाणीकार आहे. एक सामान्य प्रापंचिक दुःखीकष्टी मन आकाशाएवढे मोठे होईपर्यंतच्या भिन्नभिन्न अवस्थांचा व तदनुषंगिक अनुभवांचा आविष्कार म्हणजे त्यांचे अभंग. तेव्हा तुकारामांच्या संतत्वाप्रमाणे त्यांच्या कवित्वाबाबतही मतभेद आढळत नाही. रामदास नुसते संत नाहीत तर महंतही आहेत. एका नवीन संप्रदायाचे संस्थापक आहेत. परमार्थाबरोबर प्रपंचालाही महत्त्व देणारे आणि तत्कालीन समाजाच्या आध्यात्मिक उन्नतीबरोबर भौतिक उन्नतीही व्हावयाला पाहिजे

असे मानणारे व तशी शिकवण देणारे आहेत. म्हणजे ते मुख्यतः बोधकार आहेत. करुणाष्टके व थोड्याफार प्रमाणात रामायणकांडे वगळली तर त्यांच्या लेखनात कवित्वाचा प्रत्यय येतो, असे म्हणणे धाडसाचे आहे. आणि असे धाडस कुणी करीतही नाही. परंतु एकनाथांबद्दल मात्र मतभेद खूप आढळतो. एकनाथ ज्ञानी आहेत, भक्त आहेत, जनी जनार्दन पाहणारे संत आहेत. प्रत्यक्ष जीवनात प्रपंच व परमार्थ यांची समर्पक सांगड घालणारे आदर्श प्रापंचिक आहेत. ज्ञानेश्वर–नामदेवांचे मागे पडलेले भागवतसंप्रदायाच्या प्रसाराचे कार्य त्यांच्यामुळेच प्रगत झाले. येथवर बहुतेकांचे एकमत आढळते. परंतु त्यांच्या ग्रंथकर्तृत्वाचा विषय निघाला की मतभिन्नता सुरू होते. ते थोर रसाळ कविता करणारे कवी आहेत येथपासून तो ते ठाकठिकीचे कुशल मेहनती कारागीर आहेत, या मतापर्यंत अनेक मते आढळतात. ते कवी नाहीत तर पंडित आहेत, कलावंत नसून पुराणिक आहेत, त्यांच्या वाङ्मयीन थोरवीत प्रचंडतेचा भागच अधिक आहे, अशीही मते आढळतात आणि ती सारी एकनाथांचे टीकाग्रंथ, कथाग्रंथ, रूपकात्मक भारुडे, अभंग, गौळणी, पदे इत्यादी विपुल व विविध ग्रंथरचना लक्षात घेऊन दिली जातात. आणि म्हणून वाङ्मयीनदृष्ट्या एकनाथांचे व त्यांच्या ग्रंथांचे पुनर्मूल्यमापन अगत्याचे वाटते. या मूल्यमापनात त्यांच्या ग्रंथलेखनामागील आध्यात्मिक प्रेरणा व प्रयोजन ही जशी लक्षात घ्यावी लागतील, तशीच एक संत म्हणून असणारी व त्यांच्या वाङ्मयावर प्रभाव पाडणारी वैशिष्ट्ये पाहावी लागतील. परंतु हे सारे लक्षात घेऊनही एक कवी म्हणून त्यांची योग्यता काय आहे, याचाही निर्भेळपणे विचार करावा लागेल.

एकनाथांच्या व्यक्तित्वाचा (आणि पर्यायाने त्यांच्या वाङ्मयाचा) अभ्यास आणखी एका गोष्टीमुळे महत्त्वाचा वाटतो. त्यांच्या आधीच्या मराठी वाङ्मयात जे एकांगीपण होते ते एकनाथी लेखनाने दूर झाले. अध्यात्मतत्त्वविवेचनासाठी महाभारतांतर्गत भगवद्‌गीतेची निवड करण्याची जी परंपरा होती, ती बदलून भागवताची व तदंतर्गत उद्धवगीतेची निवड झाली. 'रुक्मिणीस्वयंवरा'च्या आधारे त्यांच्या काळी खंडित झालेली—वा ज्ञात नसलेली—आख्यानकविता पुनः रूढ झाली. भावार्थरामायणातून अनेक रसांचा आविष्कार मराठी मनाला मिळू लागला. अभंग, पदे, गौळणी इत्यादींतून आत्माविष्कारपर कविता

लिहिली जाऊ लागली. रूपकात्मक भारुडांच्या आधारे समाजातील सर्व थरांना नाट्यमय पद्धतीने आध्यात्मिक व नैतिक शिक्षण मिळू लागले. सारांश, नामदेवानंतरच्या दोनअडीचशे वर्षांच्या काळात जे वाङ्मयीन तमोयुग महाराष्ट्रात पसरले होते व त्यामुळे मराठीचा वाङ्मयवृक्ष जो वाळून सुकून चालला होता तो अनेक शाखोपशाखांनी भराला आला. आणि हे सारे कर्तृत्व एकनाथांचे. आणि म्हणूनच एकनाथांचे व्यक्तित्व वाङ्मयाभ्यासकाला आव्हान देऊ शकते.

एकनाथांची हयात साधारणपणे १६व्या शतकाच्या उत्तरार्धातली. एकनाथांचा जन्म इ. स. १५४८ मध्ये झाला, आणि त्यांचा मृत्यू इ. स. १५९९ साली झाला. इ. स. १५५८ त जनार्दनस्वामींकडून त्यांनी गुरूपदेश घेतल्याची नोंद मिळते. त्यानंतर गुरुगृही अध्ययनात काही काळ गेला असावा. एकनाथांच्या जीवनात, त्यांचे व्यक्तिमत्व घडविण्यात व त्यांच्या जीवितकार्याची दिशा ठरविण्यात या गुरुगृहीच्या वास्तव्याला फार महत्त्व दिसते. तेथे त्यांचे जे अध्ययन झाले असावे, त्यात मराठीतील 'ज्ञानेश्वरी' 'अमृतानुभव' या प्राकृत (मराठी) ग्रंथांबरोबर संस्कृतातील वेद व वेदांगे यांचाही समावेश झाला असावा. 'चतुःश्लोकी भागवता'त, एकादशस्कंधावरील टीकेत आणि इतर स्फुट प्रकरणांत जे तत्वानिरूपण आले आहे, व त्यातून जी समज व्यक्त झाली आहे त्या साऱ्यांची तयारी जनार्दनस्वामींच्या देखरेखीखाली झाली असावी. किंबहुना अध्यात्मतत्त्वनिरूपणात, सामाजिक जीवनात, वैयक्तिक आचरणात आणि एकंदर सर्वच प्रकारच्या लेखनात जी समतोल वृत्ती आढळते, त्या साऱ्यांच्या साधनेचा काळ म्हणजे हा गुरुगृहीच्या अध्ययनाचा काळ असावा.

एकनाथांचे व्यक्तित्व म्हणजे अनेक परस्परविरोधी प्रवृत्तींचा समन्वय. या समन्वयाचा आदर्श गुरू जनार्दनस्वामी यांच्या रूपाने एकनाथांना मिळाला. जनार्दनस्वामी हे मूळ दत्तसंप्रदायी, आणि दत्तात्रेय हे मुळी समन्वयाचे प्रतीक. परंतु इस्लामच्या आक्रमणामुळे वैदिक धर्माला जी ओहोटी लागली होती, ती थोपवून धरण्याच्या प्रतिक्रियेत या संप्रदायाला कडक व एकांतिक रूप येत गेले. इस्लामच्या आक्रमणापुढे हिंदुसमाजातील धुरिणांनी—

ब्राह्मणांनी—मान तुकवून सेवाधर्म स्वीकारल्यामुळे महाराष्ट्रातील धर्म, संस्कृती, भाषा इत्यादी धोक्यात आली होती. त्याच जोडीला जे ब्राह्मण्य टिकवून होते, त्यांच्यात शब्दावडंबर व कर्मकांड माजले होते आणि त्यामुळे त्यांच्याकडून अडाणी समाज नाडला जात होता. अशा परिस्थितीत ब्राह्मणवर्गाला स्वधर्माचरणाला प्रवृत्त करण्याची व तद्द्वारा बौद्धिक परंपरा व वर्णाश्रमधर्म यांचे पुनरुज्जीवन करण्याची शिकवण नृसिंहसरस्वतींनी दिली. नृसिंहसरस्वतींची मूळ परंपरा आद्य शंकराचार्यांची. तेव्हा शंकराचार्यांचे वैदिकधर्मपुनरुज्जीवनाचे ध्येय नृसिंहसरस्वतींनी आपल्यासमोर ठेवले असल्यास नवल नाही. याच संदर्भात विजयनगरला शृंगेरीपीठातील विद्यारण्यस्वामींच्या प्रेरणेने हिंदु राज्याची स्थापना झाली होती. ही घटनाही अर्थपूर्ण आहे. परंतु या सर्व अर्थपूर्ण व हेतुपुरस्सर घडविलेल्या घटनांना विपरीत फळे येऊ लागली. स्वधर्माधिष्ठित कर्तव्यकर्मांमधील अर्थपूर्णता नष्ट होऊन त्याजागी केवळ निरर्थक कर्मकांडाला महत्त्व आले. आचारधर्म आणि अनुष्ठान प्रभावी ठरली. ब्राह्मणवर्गाला स्वधर्मतत्पर व स्वकर्तव्यरत करण्याच्या प्रयत्नात वर्णावर्णातील उच्चनीच भाव वाढीला लागला; नव्हे त्याचे समर्थन होऊ लागले. जनार्दनस्वामी आणि एकनाथ यांच्या काळच्या दत्तसांप्रदायिकांच्या शिकवणुकीचे रूप हे असे कडक, सोवळेओवळे पाळणारे आणि परिणामतः समाजाला दुभंगून टाकणारे बनले होते. परंतु दत्तसंप्रदायाच्या मूळ आराध्यदैवताची समन्वयाची शिकवण अंगी बाणलेल्या अधिकारी व्यक्ती त्या काळात अगदीच नव्हत्या असे नाही. जनार्दनस्वामी हे त्याचे उत्तम उदाहरण. वा. सी. बेंद्रे यांचे मत[१] बरोबर असेल तर गुरुपरंपरेने त्यांचा संबंध सुफी पंथाशी जोडता येतो. त्यांच्या या मताप्रमाणे जनार्दनस्वामी हे चांग बोधले यांचे शिष्य आणि चांग बोधले हे सुफीपंथीय कादरी परंपरेतील शेख महंमदाचा पिता राजे महंमद यांचे शिष्य. अध्यात्माच्या मार्गात धर्मांचा दुरावा महत्त्वाचा नसतो, कारण अखेर धर्म म्हणजे तरी काय तर अध्यात्मसाधनेचा एक मार्ग, आणि साध्य हे साधनापेक्षा केव्हाही महत्त्वाचे, हे तत्त्व यातून सूचित होते. दत्तसंप्रदायी जनार्दनस्वामींना गीताभागवतांचेही प्रेम का आणि आपल्या शिष्याला चतुःश्लोकी

१. वा. सी. बेंद्रे : 'तुकारामांचे संतसंगाती'—प्रकरण ४; पा. ७१; ८०–८१.

भागवतावर प्रवचन करावयाला त्यांनी का सांगितले या घटनेवरही यामुळे प्रकाश पडावा. (चांग बोधले म्हणजे भागवतावर रोज प्रवचन करणारा आणि ज्याचे प्रवचन ऐकून जनार्दन स्वीमींनी एकनाथांना चतुःश्लोकी भागवतावर टीका करण्यास सांगितले तोच चंद्रभट असेल तर या गोष्टीची आणखीही काही संगती लागते.) दत्तसंप्रदायातील मूळ समन्वयाची शिकवण एकनाथांच्या अंगी गुरुपरंपरेने आली असणे व गुरूच्या प्रत्यक्ष साहचर्याने बाणली असणे शक्य आहे.

एकनाथांच्या मनात भागवत संप्रदायाविषयीची आपुलकी आणखी एका प्रकारे उतरलेली दिसते. पांडुरंगाचा परमभक्त भानुदास हा एकनाथांचा पणजा. कृष्णदेवराजाने विजयानगरला नेलेली पंढरपुरच्या विठ्ठलाची मूर्ती परत पंढरपुरला आणणारा परम भागवत. अशा भागवताचा वारसा त्यांच्या स्वभावात न उतरता तर नवल. हेच भागवतप्रेम गुरुगृही वाढले असावे. 'ज्ञानेश्वरी', 'अमृतानुभवा' यांची पारायणे झाली असावी. त्याविना एकनाथी भागवतात ठाई ठाई ज्ञानेश्वरांच्या लेखनाची आठवण होती ना. शिवाय एकनाथांच्या एकंदर साऱ्या वाङ्मयात व तसेच आचरणात जे भागवतत्त्व आढळते तेही याचेच द्योतक होय. 'ज्ञानेश्वरी'ची प्रत तयार कराविशी वाटली व ती केली गेली; तसेच ज्ञानेश्वरांच्या समाधीचा जीर्णोद्धार करण्याची उर्मी आली आणि तिला मूर्त रूप दिले गेले; या साऱ्यांत ज्ञानेश्वर, त्यांचे साहित्य आणि त्यांची शिकवणूक याबद्दलचा जिव्हाळा तर दिसतोच पण पुनः भागवत संप्रदायाबद्दलचा उमाळाही दिसतो. दत्तसंप्रदायी गुरूकडून उपदेश घेतलेला असला व आख्यायिकेनुसार दत्ताने मलंगवेशात दर्शनही दिलेले असले तरी एकनाथांच्या रोमरोमात भागवतत्त्व भिनले होते. आणि म्हणूनच कायेने, वाचेने, मनाने आणि लेखणीने ज्ञानेश्वरांच्याच कार्याचे व्रत त्यांनी आमरण चालविले.

मात्र या व्रतपालनात केवळ अनुकरणाचा, गतानुगतिकत्वाचा भाग होता असे दिसत नाही. देशकालपरिस्थितीनुसार इष्ट तो बदल करण्याची कुवत त्यांच्यात होती. ज्ञानेश्वर हे त्यांचे आदर्श असले व ते स्वतःला 'ज्ञानाचा एका' मानून घेत असले तरी आपल्या टीकाग्रंथासाठी भगवद्‌गीतेऐवजी श्रीमद्‌भागवताची व त्यातल्या एकादशस्कंधाची निवड त्यांनी केली ही गोष्ट मोठी अर्थपूर्ण आहे.

वस्तुतः भगवद्गीता म्हणजे प्रस्थानत्रयीपैकी एक. उपनिषदे, वेदान्तसूत्रे व भगवद्गीता या तिहींनी मिळून झालेल्या प्रस्थानत्रयीस धर्मग्रंथ म्हणून बौद्ध धर्माच्या ऱ्हासानंतर पण निरनिराळ्या वैदिक संप्रदायांच्या स्थापनेच्या आधी मान्यता मिळाली होती. शंकराचार्य, रामानुजाचार्य इत्यादी संप्रदाय-प्रवर्तकांनी आपापल्या संप्रदायाच्या माहात्म्यसिध्यर्थ या प्रस्थानत्रयीवर भाष्ये लिहिली. सांप्रदायिक दृष्ट्या प्रस्थानत्रयीवरील या भाष्यामागोमाग त्या त्या सांप्रदायिक भाष्यांच्या आधारे गीताटीका लिहिण्याची प्रथा रूढ झाली. ज्ञानेश्वरांची भावार्थदीपिका याच परंपरेपैकी एक. परंतु ज्ञानेश्वरांचा विशेष हा की कोणत्याही एका आचार्यांच्या संप्रदायाचा म्हणजे त्याच्या शिकवणुकीचा अनुवाद न करता निरनिराळ्या संप्रदायांच्या शिकवणुकीचा समन्वय करून तत्कालीन प्राकृत समाजाला अवश्य व इष्ट असा एक नवीन मार्ग त्यांनी दाखविला. जो भागवतसंप्रदाय त्यांच्या आधीपासून महाराष्ट्रात रूढ होता त्या भागवतसंप्रदायाला नवीन तत्त्वज्ञानाची बैठक दिली. महाराष्ट्रातल्या भागवत सांप्रदायिकांना ज्ञानेश्वरी ही त्यांचा धर्मग्रंथ वाटते, ती उगाच नव्हे. ज्ञानेश्वरा-नंतर एकनाथांच्या काळपर्यंत मधला जो काळ गेला त्या काळात ज्ञानेश्वरांची शिकवण समाजमनात कितपत उरली होती याची शंका येते; आणि म्हणूनच तिचे पुनरुज्जीवन करण्याची आवश्यकता एकनाथांना वाटली असावी. त्यासाठी अवलंबिण्याचा परंपरागत मार्ग म्हणजे भगवद्गीतेवर वा तत्सम ग्रंथावर टीका लिहिण्याचा. एकनाथांनी तोच मार्ग स्वीकारला, पण ग्रंथात बदल करून. त्यांनी भगवद्गीतेऐवजी उद्धवगीता निवडली. उद्धवगीता म्हणजे कृष्णाने आपल्या प्रयाणकाळी उद्धवाला जो उपदेश केला तो उपदेश कथाप्रसंगांच्या आधारे रोचकरीतीने सांगणारा श्रीमद्भागवतातील एकादशस्कंध. भगवद्गीता ही कौरवपांडवांच्या युद्धाच्या वेळी अर्जुनाला युद्धाला उद्युक्त करणारी व त्यातच तुझे कल्याण आहे हे प्रतिपादणारे तत्त्वज्ञान सांगणारी तर उद्धवगीता ही भागवतधर्मीयांना भगवद्भक्तीचा व क्षमेचा आदर्श दाखविणारी. एकनाथांच्या या निवडीमागे तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, राजकीय इत्यादी परिस्थिती व विशेषतः बहुजनसमाजातील पुराणग्रंथांची लोकप्रियता कारण असावी. मात्र आपल्याला काय साधावयाचे आहे आणि ते कसे साधले पाहिजे याचे अचूक ज्ञान त्यांना असले पाहिजे.

एकनाथांचा व्यक्तित्वविकास घडविणाऱ्या आणखीही एका गोष्टीचा उल्लेख केला पाहिजे. ही गोष्ट म्हणजे पैठण येथील त्यांचे वास्तव्य : बाळपणीचे तसेच गृहस्थाश्रम स्वीकारल्यानंतरचेही. पैठण म्हणजे त्या काळची जणू दक्षिण काशी; विद्येचे माहेरघर; वैदिकांचे विद्यापीठ; कर्मठ बनले असले तरी अनेक विद्वान पंडितांच्या व्यासंगाचे केंद्र. ज्ञानेश्वर व त्यांची भावंडे यांना शुद्धिपत्र देण्याबाबतची खळखळ येथीलच पंडितांनी केली होती. यादवांच्या दरबारातील हेमाद्री, बोपदेव वगैरेंनी संस्कृतमधून ग्रंथरचना केली होती तिचा प्रभाव देवगिरीजवळील पैठणवर पडलाच असला पाहिजे. किंबहुना पैठणच्या पांडित्याचाच तो एक वाग्विलास होता असे म्हटले तर वावगे ठरू नये. अशा पैठणात एकनाथांचा जन्म झालेला. तोही पैठणच्या खास ब्राह्मणी संस्कृतीतील एका कुटुंबात. शिवाय बालपणाची संस्कारसुलभ वर्षे येथेच गेलेली. साहजिकच वेदवेदांगांच्या पठनाची जन्मजात आवड त्या वयात वाढीला लागली असणे सहज शक्य आहे. गृहस्थाश्रम स्वीकारल्यानंतरही आपली कर्मभूमी म्हणून जे ठिकाण एकनाथांनी निवडले ते पैठणच. पैठणबद्दलची आत्मीयता असल्याविना हे घडते ना. तसेच तुकारामादी संतांप्रमाणे पढिक पांडित्याबद्दल व कर्मठ ब्राह्मण्याबद्दल अधिक्षेपाचे उद्गार त्यांनी काढले नाहीत, हेही त्याचेच द्योतक असावे. उच्च वर्णीयांपेक्षा स्त्रीशूद्रादींचा कैवार व त्यांच्या हिताची कळकळ ही तर त्यांची जीवननिष्ठा होती. परंतु सामान्य बहुजनांच्या कैवाराबरोबर पांडित्याचा आदरही त्यांच्या मनात होता. त्याविना सामान्य श्रोत्यासाठी पौराणिक कथाप्रसंगांनी युक्त अशा एकादशस्कंधाची टीकेसाठी निवड करूनही ज्ञानेश्वरीच्या अनुकरणाबरोबर संस्कृतांतील श्रीधरी टीकेचाही भरपूर आधार ते घेते ना. शिवाय विवेचनाच्या ओघात घटपटादी वादांचे व श्रुतिस्मृतींचे मूलाधार ते देते ना. मौंजीबंधनानंतर त्यांच्या स्वतःच्या जिभेला, स्मरणशक्तीला व त्याचबरोबर बुद्धीला वेदाध्ययनाचे वळण लागले असल्याचा दाट संभव आहे. अशा परिस्थितीत एकनाथांच्या व्यक्तिमत्वाच्या घडणीत पैठणच्या पंडिती परंपरेचाही अंश असावा, असे वाटते, ते त्यामुळे. सारांश, अनुवंशिकतेबरोबर गुरुगृही बाणलेली भागवतसंप्रदायी डोळस व कार्यप्रवण श्रद्धा, गुरुपरंपरेने उतरलेली समन्वय वृत्ती, आणि खऱ्या पांडित्या-बद्दलची आदरबुद्धी या साऱ्यांचा समन्वय म्हणजे एकनाथांचे व्यक्तिमत्व.

४

# एकनाथकृत "चतुःश्लोकी भागवत"

"चतुःश्लोकी भागवत" हा एकनाथांचा ग्रंथलेखनाचा पहिलाच प्रयत्न. 'श्रीमद्भागवता'च्या दुसऱ्या स्कंधातील नवव्या अध्यायाच्या ज्या चार श्लोकात (श्लो. ३२–३५) परमगुह्यज्ञान सांगितलेले आहे त्या चार श्लोकांचे स्पष्टीकरण हा या ग्रंथाचा विषय. ह्या चार श्लोकांत समग्र भागवताचा मथितार्थ येतो. हा मथितार्थ देशी भाषेत आणि तोही प्राकृत जनांना समजावून सांगणे सोपे नव्हे. त्याला तयारीही तितकीच हवी. मूळ ज्ञानाचे संपूर्ण आकलन झालेले असणे जसे त्याला अवश्य आहे तद्वत् मूळ ग्रंथाच्या संस्कृत भाषेप्रमाणे देशी भाषेवर–मराठीवर–प्रभुत्व असणेही अवश्य आहे. या दोन्ही प्रकारची एकनाथांची तयारी झालेली असावी. दक्षिणची काशी म्हणून प्रख्यात असलेल्या पैठणच्या ब्राह्मणकुटुंबात त्यांचा जन्म झालेला. त्यांच्या चरित्रकारांनी पुरविलेल्या माहितीप्रमाणे ६ व्या वर्षी मुंज झाल्यावर योग्य ते ब्रह्मकर्मांचे शिक्षण त्यांना मिळाले असले पाहिजे. भानुदासांच्या कुळात जन्मल्यामुळे भागवतसंप्रदायाचे गुणविशेष त्यांच्या रक्तातच भिनलेले असावेत. भागवतसंप्रदायाच्या अनुषंगाने अध्यात्मज्ञानाचे थोडेफार संस्कारही त्यांच्या मनावर झालेले असणे शक्य आहे. पुराण व कीर्तन या ज्या

लोकशिक्षणाच्या तत्कालीन लोकप्रिय संस्था, तद्द्वारा वेद, उपनिषदे, गीता यातील तत्त्वज्ञान व भारतभागवतादी पुराणांतील कथा त्यांच्या कानावर सतत पडत असल्या पाहिजेत. शिवाय जनार्दनस्वामींकडे गेल्यावर गुरुकृपेमुळे होणाऱ्या आत्मज्ञानाबरोबर वेदउपनिषदांचे व त्यांच्या यथास्थित आकलनाला उपयोगी पडणाऱ्या दर्शनग्रंथांचे अध्ययनही जरूर झालेले असावे. त्या जोडीला 'ज्ञानेश्वरी' व 'अमृतानुभव' यांची पारायणेही झालेली असली पाहिजेत. त्याविना 'चतुःश्लोकी'चे गुह्यज्ञान देशभाषेत म्हणजे मराठीत सांगण्याची जनार्दनस्वामींची आज्ञा होताच ती प्रत्यक्षात उतरती ना.

चतुःश्लोकीचे निरूपण करणाऱ्या ग्रंथाचे लेखन करणे—आणि तेही तरुण वयात—सामान्य नव्हे. चतुःश्लोकी म्हणजे संपूर्ण भागवताचे गहनगूढ सार. ब्रह्मदेवाला जेव्हा सृष्टीची निर्मिती कशी करावी हे सुचेना तेव्हा अन्वयव्यतिरेक-संबंधांनी परमात्मा सकल सृष्टीत सामावलेला असतो हे भगवंतांनी त्याला दिलेले ज्ञान जिच्यात सामावले आहे अशी ही चतुःश्लोकी. परंतु व्यासांनी ही चतुःश्लोकी कथाप्रसंगात ओवली आहे आणि हरिविरंची संवादातून सांगितली आहे. अर्थात येथे संवाद असला तरी त्यातील बराच भाग भगवंतांनी केलेल्या विवेचनाने व्यापला आहे, हा भाग वेगळा. परंतु एकंदर तत्त्वनिरूपण कथाप्रसंगांच्या आधारे रसाळ केले आहे. मूळ भागवतादी पुराणांनीच अवलंबिलेली ही पद्धती आहे. हीच पद्धती परंपरेने मराठीतही उतरली आहे. एकनाथांनी या पद्धतीचा प्रस्तुत ग्रंथात भरपूर फायदा घेतला आहे. पुराण आणि कीर्तन या संस्थांनी या पद्धतीचा परिचय मराठी मनाला करून दिलेलाच होता. अध्यात्माचे निरूपण रसाळ कथाप्रसंगांच्यामुळे लोकप्रिय झालेले होते. किंबहुना पुराण व कीर्तन या संस्थांच्यामुळे महाराष्ट्राच्या एकंदर सांस्कृतिक जीवनाला व पर्यायाने वाङ्मयनिर्मितीला फार मोठा हातभार लावलेला आहे. भारतभागवतरामायणासारख्या ग्रंथांचा व त्यातील अवतारकथांचा त्यात फार मोठा वाटा आहे. सर्वसामान्य भाविक समाजाला पौराणिक कथांच्या मागील अध्यात्म न कळले, तरी भागवतकथेची, कथा-श्रवणाची, गोडी असणे शक्य आहे. या गोडीतून भक्तिभावनेचा उदय होणे व त्या भक्तिभावनेबरोबर आचरण्याला अत्यंत सोपे असे नामस्मरण वा संकीर्तन हातून घडणे अशक्य नव्हते. निदान त्यातून भक्तिज्ञानवैराग्याची व

सदाचरणाची योग्य ती शिकवण तरी खास मिळत असावी. कथापुराणांचे हे महत्त्व व एकनाथकालीन त्यांची लोकप्रियता लक्षात घेता फक्त चतुःश्लोकीचे तर्कशुद्ध अध्यात्मपर विवेचन करण्याऐवजी साऱ्या नवव्या अध्यायातील कथाप्रसंग एकनाथांनी का वर्णिले याची कल्पना येऊ शकते. नुसत्याच त्या चार श्लोकांचे विवरण कदाचित रुक्ष झाले असते, विद्वज्जड झाले असते, आणि विशेष म्हणजे सामान्य जनांच्या डोक्यावरून गेले असते. मूळ संस्कृतच्या केवळ मराठी भाषांतराने येथे भागण्यासारखे नव्हते. त्यातील गहनगूढता काही भाषेची नव्हती; तर ती विषयाची होती. आणि म्हणून तो विषय सोपा करण्यासाठी, नव्हे मनावर ठसण्यासाठी एखाद्या रसाळ कथेच्या ओघात तो आणणे अवश्य होते. अनायासे मूळ द्वितीय स्कंधाच्या ९ व्या अध्यायात जी कथा आहे आणि जिच्या ओघात व्यासांनीही चतुःश्लोकीचे ज्ञान सांगितले आहे, तीच कथा संपूर्णपणे व जशीच्या तशी घेणे एकनाथांना योग्य वाटले असावे. आणि त्यामुळे चतुःश्लोकीच्या विवेचनासाठी तपशीलातील थोड्याफार संक्षेपाने का होईना पण मुळातील संपूर्ण कथा एकनाथांनी सांगितली आहे.

एकनाथांच्या 'चतुःश्लोकी भागवता'ला जे कथात्मक रूप आले आहे त्याचे कारण हे असे आहे. कथेचा नायक एकनाथांना अत्यंत प्रिय असणारा भगवंत; दुष्टांचे निर्दाळण करणारा, साधूंचे तारण करणारा व भक्तांच्या हाकेला धावून येणारा. मात्र भक्तही त्या योग्यतेचा पाहिजे : वेळी त्याला प्रसन्न करण्यासाठी यमनियमादींच्या साह्याने उग्र तपाचरण करणारा. म्हणजे मग देव प्रसन्न होतो व भक्ताला इष्ट वर देऊन जातो. या सगळ्यात भक्तावर कोणते ना कोणते अनावर संकट येते; त्या संकटाशी झगडताना तो हतबल होतो आणि अखेर परमेश्वराचा धावा करतो. आणि मग तो धावाही जेव्हा आर्ततर व उत्कटतर होतो तेव्हाच परमेश्वराची व त्याची भेट होते. असा हा देवभक्तातला संबंध असतो. या संबंधात भक्ताकडून भजन, कीर्तन, वंदन, स्मरण इत्यादी नवविधा भक्तींपैकी काहींचा हटकून अवलंब केला जातो. आणि म्हणून या साऱ्या अनुभवात एक प्रकारची भावनात्मकता उतरत असते. अर्थात ती मुख्यतः भक्तिभावनेची व तिच्याच इतर आनुषंगिक छटांची असते; मात्र तिच्यावर आधारलेल्या कथेचे निवेदन करणारा तोला-

मोलाचा असेल तर निवेदनात एक प्रकारची कलात्मकता येण्याची शक्यता असते. 'श्रीमद्‌भागवता'च्या द्वितीयस्कंधाच्या नवव्या अध्यायात व्यासाने असाच एक कथाप्रसंग निवडला आहे : सृष्टीची उत्पत्ती करण्यासाठी ज्याचा जन्म झाला त्या ब्रह्मदेवाला जेव्हा सृष्टिसर्जनाचा विधीच सुचेना तेव्हा तो हताश झाला. पंचमहाभूतांना रंगरूप देण्याचे जे कार्य त्याच्यावर सोपविलेले होते ते करता न आल्यामुळे अखेर परमेश्वराला शरण गेला. तेवढ्यात त्याला समुद्राच्या पाण्यातून 'तप' असा ध्वनी ऐकू आला व परमसाधनाची एक कल्पना स्फुरली. त्या कल्पनेनुसार त्याने उग्र तपाचरणाला प्रारंभ केला व 'सहस्रवरुषेवरी' ते केले. ब्रह्मदेवाच्या या उग्र तपाचरणाने व त्यामागील निष्ठेने भगवान विष्णू त्याच्यावर प्रसन्न झाले आणि त्याला प्रथम आपला वैकुंठलोक त्यांनी दाखविला. येथे भागवतकाराप्रमाणेच एकनाथही वैकुंठाच्या व विशेषतः त्यातील भगवंताच्या वर्णनात रंगून गेले आहेत. हे वर्णन आजच्या वाचकाला सांकेतिक वाटणे शक्य आहे. परंतु असे असले तरी त्यामागील वर्णनकाराच्या भक्तिप्रेमामुळे एकप्रकारचा ताजा टवटवीतपणाही त्यातून जाणवल्याशिवाय राहात नाही. त्यात ब्रह्मदेवाला दिसलेले आत्मज्ञानसंपन्न देव, साक्षात भगवद्‌रूप ज्यांच्यात उतरले आहे असे महान भगवद्‌भक्त, आणि त्या साऱ्यांच्या प्रभावळीत विराजमान झालेले भगवान विष्णू. यांची रसाळ वर्णने आढळतात. भगवंताला पाहाताच ब्रह्मदेवाचे अंतःकरण आनंदाने भरून आले, अंगावर रोमांच उठले आणि त्याने भगवंताच्या चरणावर लोटांगण घातले. भगवान विष्णूही ब्रह्मदेवावर संतुष्ट झाले व 'जे अभीष्ट वांछी तुझे मन। तो वर माग संपूर्ण' म्हणून त्यानी त्याला आज्ञा दिली. तेव्हा ब्रह्मदेव म्हणाले, "हे भगवंता, सृष्टी निर्माण करण्याची मला आपण अनुज्ञा दिलीत पण त्यासाठी जे गुह्य ज्ञान अवश्य आहे ते मजजवळ नाही. ते प्रथम मला द्या. तसेच सूक्ष्म व स्थूल म्हणजेच पर व अपर अशी जी तुमची रूपे विश्वरचनेच्या दृष्टींनी मानलेली आहेत, त्याचे ज्ञान मला होईल असे करा. (परावरे यथा रूपे जानीयां ते त्वरूपिणः) तसेच विविध शक्तींनी भरून गेलेले हे विश्व तुम्ही स्वतःच्याच मायेने उत्पन्न करता, धारण करता, व शेवटी त्याला आवरून घेता. आत्मस्वरूपानेच तुम्ही देवादिकांची रूपे घेता, व आपला संकल्प व्यर्थ जाणार नाही अशा रीतीने क्रीडा करता. तेव्हा या सर्व गोष्टींचे यथार्थ

ज्ञान मला जेणेकरून होईल अशी बुद्धी माझ्या ठिकाणी उत्पन्न करा. (श्लो. २६–२७). त्याचप्रमाणे सृष्टी उत्पन्न करण्याच्या कार्यांत मी जन्मरहित आहे, अशा भावनेने माझ्यामध्ये अभिमान वाढणार नाही, असेही करा. (श्लो. २९)

ब्रह्मदेवाची ही प्रार्थना ऐकून भगवान प्रसन्न झाले आणि अत्यंत गुप्त असे ज्ञान, त्याचबरोबर अनुभवज्ञान, भक्तियोग व त्यांच्या प्राप्तीची अंगभूत साधने ही सर्व सांगण्याचे त्यांनी वचन दिले. त्यातून स्वतःचे (भगवंताचे) रूप कसे आहे, सत्ता केवढी आहे, तसेच रूप, गुण आणि कर्मे कोणती आहेत, यांचेही निश्चित व यथार्थ ज्ञान मिळेल असे सांगितले. (श्लो. ३०–३१)

यानंतर भगवंतांनी आपल्या गुह्य ज्ञानाचे स्पष्टीकरण केले आहे. चतुःश्लोकी-तला (श्लो. ३२ ते ३५) प्रमुख विषय तो हाच. परंतु व्यासाने अध्यायाची समाप्ती तेथेच केलेली नाही. ब्रह्मदेवाला गुह्य ज्ञान देऊन भगवान गुप्त झाल्यावर ब्रह्मदेवाने सृष्टीची रचना केली व तिच्यातील सर्वांचे कल्याण व्हावे म्हणून पुनः अनुष्ठानाला सुरुवात केली. तेव्हा ब्रह्मदेवाचा पुत्र व परमभगवद्भक्त नारद तेथे आला. नारदाची प्रार्थना ऐकून ब्रह्मदेवाने त्याला दशलक्षणी भागवत सांगितले. हेच भागवत पुढे नारदाकडून व्यासाला व व्यासाकडून शुकाचार्यांला व शुकाचार्यांकडून परीक्षितीला सांगितले गेले. शुकपरीक्षितीसंवादातून सुरू झालेली ९ व्या अध्यायातील कथा पुन्हा शुकपरीक्षितीसंवादानेच व्यासाने संपविली आहे. मूळ कथेची ही रचना, तिच्यातील कथानकाचा ओघ व त्या ओघात येणारे हरिविरंचीसंवादात्मक गुह्यज्ञान ही पाहिली म्हणजे एकनाथांनी चतुःश्लोकीच्या निरूपणासाठी ती संपूर्ण कथा का घेतली याची कल्पना येते. श्रीकृष्णाच्या अवतारकथांची व त्यातील त्याच्या लीलांची भोळ्या-भाबड्या पण भाविक जनांवर नेहमीच मोहिनी असते. त्या कथातून मनुष्याच्या कल्याणाचे अनेक उपाय सांगितलेले असतात. अशा कथांचा भक्तिज्ञानवैराग्याच्या उपदेशाला फार उपयोग होतो. याचा अनुभव एकनाथांनी कथाकीर्तनाच्या श्रवणाने मिळविलाच असला पाहिजे. शिवाय अशा कथात भगवत्-संकीर्तन जे करता येते, त्याचीही भुरळ त्यांना पडली असावी. शिवाय ज्या भक्तिप्रेमाने ब्रह्मदेवाचे मन भरून गेले होते, त्याच भक्तिप्रेमाने एकनाथांचेही मन भरले होते. तेही एक भगवद्भक्त होते. ब्रह्मदेव व नारद यांच्या तोडीचे नसले तरी ते त्यांच्या परंपरेतील होते. जे कोडे ब्रह्मदेवाला पडले

होते, तेच कोडे त्यांनाही पडलेले असणे शक्य आहे. कारण तेही एक जिज्ञासू होते, आर्त होते, अर्थार्थी होते. त्याशिवाय बालपणीच गृहत्याग करून जनार्दनस्वामींकडे ते धावते ना. ब्रह्मदेवाशी त्यांना एकदम समरस होता आले ते यामुळे. इतकेच नव्हे तर 'देशभाषेत गुह्यज्ञान वर्णन कर.' अशी गुर्वाज्ञा होताच 'ग्रंथार्थ खळे माझे दृष्टी', अशी त्यांची अवस्था झाली.

> नित्यकर्म करिता जाण। ग्रंथीचे दिसे गुह्य ज्ञान
> मागे घालुनिया संध्यास्नान। ग्रंथार्थ पूर्ण प्रकटे पुढां॥ (१०२८)
> जागृती दिसे ग्रंथार्थज्ञान। ग्रंथार्थमय जाहले जीवन।
> सुषुप्तीमाजी दुजेनवीण। हे गुह्यज्ञान प्रकटे मज॥ (१०२९)

आणि मग–

> शब्दापुढे अर्थ धावे। ओवीपुढे अर्थ पावे।
> जे जे जीवी विवंचावे। ते ते आवघे ग्रंथार्थ होय॥ (१०३०)

असा त्यांना अनुभव आला.

ग्रंथरचनेचा एकनाथांचा हा अनुभव लक्षात घेतला तर ज्ञानाच्या या रसाळ कथेत केवळ ब्रह्मदेवाचाच नव्हे तर खुद्द एकनाथांचा अनुभव त्यातून व्यक्त झाला आहे असे म्हटले तर वावगे ठरू नये. शिवाय मूळ ज्ञानाची कथा रसाळ होण्यात, या स्वानुभवाचा वा स्वानंदाचा भाग बराच असावा, असाही तर्क करणे शक्य आहे.

प्रस्तुत ग्रंथाच्या रसाळपणात त्याच्या संवादरूपानेही पुष्कळ भर घातली आहे. किंबहुना सारे कथानक व त्यातील अध्यात्मनिरूपण संवादात्मक आहे. शुक-परीक्षिती संवाद, हरि-विरंची संवाद, विरंची-नारद संवाद; हे संवाद मूळ नवव्या अध्यायातीलच आहेत. एकनाथांनी ते तसेच ठेवले आहेत. या संवादांच्या जोडीला गुरुजनार्दन-एकनाथ संवाद (याला संवाद म्हणता आले तर) आणि एकनाथ–श्रोते यांचा संवाद यांची एकनाथांच्या चतुःश्लोकीत भर पडली आहे. या संवादपद्धतीमुळे अवघड विषय सोपा व्हावयाला मदत होतेच पण, शिवाय, त्यात एक प्रकारची मानवसुलभ आत्मीयताही येते. मूळ व्यासांनीच थेट भगवंतापासून साऱ्यांना मानवदेह व मानवी भावना

दिलेल्या आहेत. त्या भावनांशी समरस होण्यास या संवादपद्धतीचा उपयोग तर होतोच; पण पुन्हा मूळ ग्रंथाच्या निरूपणात श्रोत्यांनाही सामील करून घेतल्यामुळे एकप्रकारचे खेळकर वातावरण निर्माण होते. वक्ता आणि श्रोता यांच्यातले अंतर कमी होते. किंबहुना त्यांच्यात एक प्रकारची जवळीक निर्माण होते. मूळ ग्रंथातील हरी आणि विरंची यांच्या जवळिकीप्रमाणे विरंची आणि नारद यांच्यातलीही जवळीक आपण समजू शकतो. इतकेच नव्हे तर ज्ञानेश्वरांच्या शब्दांचा उपयोग करून जेव्हा एकनाथ हरिविरंची संवादाला हृदयसंवादाचे रूप आलेले सांगतात तेव्हाही आश्चर्य वाटत नाही. उदा०

**हृदयां हृदय एक जाले। ये हृदयींचे ते हृदयी घातले (७१४)**

परंतु प्रस्तुत 'चतुःश्लोकी'त श्रोते आणि वक्ता म्हणजे स्वतः एकनाथ यांच्यातील सलगी जेव्हा आपल्या लक्षात येते तेव्हा आश्चर्यही वाटते आणि आनंदही होतो. एकनाथांचे श्रोते मोठे जागरूक आहेत. एकनाथांचे निरूपण सावधान चित्ताने ऐकणारे आहेत. ज्ञानकथेची गोडी असणारे आहेत. त्यांतील काही तर निरूपणातील पदपदार्थांचे महत्त्व ओळखणारे आहेत. आणि म्हणून एकनाथांच्या रसाळ निरूपणाने त्यांना यथार्थ ज्ञान जेव्हा होते तेव्हा

**न सांडिता पदपदार्थां । माया निरूपणाच्या अर्थां ।**
**साधूनिया निश्चितार्था । यथार्थ ग्रंथा चालविले ॥ (५२५)**

अशी त्यांना शाबासकी द्यायला चुकत नाहीत. त्याचप्रमाणे

**येणे चतुःश्लोकीचेनि अर्थें । जें सुख जालें आमुतें ।**
**तें सुख सांगावया येथें । वाचाळपणाते वाचा विसरे ॥ (५२८)**

अशी कबुली देऊन—

**स्वानंद न समाये पोटीं ।**
**परमानंदें सृष्टी परिपूर्ण जाली ॥ (५२९)**

अशी पावती द्यायलाही ते मागे पुढे पाहात नाहीत. चतुःश्लोकी भागवताच्या ज्ञानकथेत श्रोत्यांचे चित्रही मनात भरते ते यामुळे.

चतुःश्लोकीच्या एकंदर निरूपणात एकनाथ जे रंगून जातात, ते कुठे, केव्हा, आणि कसे हे पाहणेही मोठे उद्बोधक आहे. त्यामुळे त्यांच्या निवेदनपद्धतीवर व त्याचप्रमाणे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश पडू शकेल. ते एक नुसतेच भाष्यकार नव्हते, तर ते भगवद्भक्त होते. जनीजनार्दन पाहणारे संत होते. स्वतःच्या आध्यात्मिक उन्नतीप्रमाणेच त्यांच्या सभोवतीच्या समाजाची उन्नती व्हावी, त्याचे अज्ञान दूर होऊन त्याला सन्मार्ग दिसावा व त्याचे जीवन भौतिक व आध्यात्मिक या दोन्ही दृष्टींनी सफल व्हावे, असे मनोमन वाटणारे उपदेशक होते. लोकोद्धाराची त्यांना जशी तळमळ होती तशीच भागवतधर्माच्या पालनाने त्याचा उद्धार होईल अशी त्यांना खात्रीही होती. आणि म्हणून भागवत धर्माचे संकीर्तन, आचरण, आणि तद्द्वारा लोकशिक्षण ही त्यांच्या जीवनाची ध्येयसूत्री होती. साहजिकच त्यांच्या सर्व लेखनात या गोष्टींचे प्रतिबिंब न पडते तर नवल. "चतुःश्लोकी भागवत" हा त्यांचा पहिला ग्रंथ. परंतु त्यातही त्यांचे दर्शन झाल्याशिवाय राहात नाही. उदा० ब्रह्मदेवाने केलेली विष्णूची प्रार्थना व तपःसाधना, तपाचे वर्णिलेले माहात्म्य, आत्मज्ञानार्थ अवश्य असणारी सद्गुरुकृपा, मायालक्षण, सकल सृष्टी आणि त्यात सामावलेले परब्रह्म यांचा अन्वयव्यतिरेक संबंध, या साऱ्यांचे निरूपण; तसेच सर्वत्र समबुद्धी म्हणजेच समाधी असे समाधीचे केलेले वर्णन; आणि अखेरीस भागवताच्या दशलक्षणांचे केलेले विवरण; या सर्वांतून एकनाथांच्या विविध वैशिष्ट्यांचे दर्शन होते. हे दर्शन खास एकनाथांचे होते. एकनाथांच्या जातीचे पुराणोक्त व परंपरागत जे भगवद्भक्त आढळतात, त्या साऱ्या भगवद्भक्तांचे गुणसमुच्चय एकनाथातही आढळतात हे खरे; परंतु 'चतुःश्लोकी'त आढळणारे एकनाथ हे त्यांच्यापैकी एक असले तरी त्यांहून वेगळेही आहेत. येथे व्यक्त होणारे मन एका भगवद्भक्ताचे आहे, हे खरे; पण ते कोणाही भगवद्भक्ताचे नाही. ते खुद्द एकनाथांचे आहे. ग्रंथाच्या एकूण निरूपणात पारंपरिकता, सांकेतिकता इत्यादी भरपूर दाखविता येतात. ज्ञानेश्वरांची उसनवारीही भरपूर आढळेल. परंतु असे असूनही त्या साऱ्यातून जी मूर्ती प्रकट होते ती एकनाथांची आहे. ही मूर्ती थोर प्रतिभावंताची नसेल पण ती प्रभावी उपदेशकाची खास आहे. हा उपदेशक कळकळीचा आहे, ज्ञानी भक्त आहे, सर्वांभूती भगवंत पाहणारा संत आहे. आणि म्हणूनच तो

श्रोत्यांनाही प्रिय आहे. 'चतुःश्लोकी'त एकनाथ या सर्व वैशिष्ट्यांनिशी व्यक्त होतात.

चतुःश्लोकीच्या निरूपणासाठी एकनाथांनी संपूर्ण नवव्या अध्यायातील कथानक जरी घेतले असले तरी इतर श्लोकांच्या मानाने श्लोक ३२ ते श्लोक ३५ या चार श्लोकांच्या निरूपणात एकनाथ अधिक रंगून गेले आहेत. या चार श्लोकात कल्पांतीचे जुनाट तत्त्वज्ञान सामावलेले असल्याने त्याच्या विस्ताराची आवश्यकता त्यांना वाटली असणे शक्य आहे. परंतु येथे केवळ विस्तार जाणवत नाही तर त्यातील समरसता अधिक जाणवते. ही निरूपणातील समरसता ब्रह्मदेवाच्या भूमिकेशी एकनाथांच्या भूमिकेचे जे साम्य होते त्यामुळे आली असणे शक्य आहे. ब्रह्मदेवाच्या भूमिकेत त्यांना स्वतःची भूमिका दिसली, त्याच्या प्रश्नात त्यांना स्वतःला जाणवणारा प्रश्न आढळला, आणि त्याला मिळालेल्या उत्तराने त्यांचे स्वतःचेही समाधान झाले. 'चतुःश्लोकी'-च्या निरूपणात जो अतीव रसाळपणा उतरू शकला, तो त्यामुळे.

प्रस्तुत 'चतुःश्लोकी'तील श्लो. ३२ ते ३५ हे जरी मुख्य प्रतिपाद्य असले तरी त्या आधीचे दोन श्लोक उपक्रम म्हणून व नंतरचे दोन श्लोक उपसंहार म्हणून घेतल्यामुळे एकूण आठ श्लोकांच्या निरूपणाला अधिक महत्त्व दिले गेले आहे. त्यामुळे तेथे विस्तारही अधिक झालेला आहे.

उपक्रमात्मक श्लोकांच्या[१] विवरणात ज्ञान व विज्ञान यांचे थोडक्यात वर्णन करून त्यांच्या आकलनार्थ भगवद्भक्तीची व त्याच जोडीला सद्गुरूच्या अनुग्रहाची आवश्यकता एकनाथ प्रतिपादितात. त्यात—

**भगवद्भाव सर्वांभूतीं। त्या नांव मुख्य भक्तीं।**

असे भक्तीचे लक्षण सांगून मग 'जुनाट गुह्य ज्ञानाच्या गोष्टी'कडे वळतात. आणि—

---

१. श्रीभगवानुवाच : ज्ञानं परमगुह्यं मे यद्विज्ञानसमन्वितम् ।
सरहस्यं तदंगं च गृहाण गदितम् मया ॥ ३० ॥
यावानहं यथा भावो यद्रूपगुणकर्मकः ।
तथैव तत्त्वविज्ञानमस्तु ते मदनुग्रहात् ॥ ३१ ॥

हे चतुःश्लोकी भागवत। स्रष्टयाशीं सांगे श्रीभगवंत।
तेथें श्रोता द्यावे दत्तचित्त। श्रवणें परमार्थ जीवासी जोडे॥ (४३२)

अशी श्रोत्यांना विनंती करतात.

यापुढील चार श्लोकांचे (३२ ते ३५)[२] विवरण म्हणजेच चतुःश्लोकीच्या मुख्य विषयाचे विवरण. हे विवरण एकनाथांनी मुळातल्याप्रमाणे भगवंतांच्या तोंडीच घातले आहे. भगवान सांगतात, "सृष्टीच्या उत्पत्तीपूर्वी मीच होतो. सृष्टी उभी राहिल्यावर त्यातही मीच असतो, तद्वत सष्टीचा लय झाला तरीही मी शिल्लक राहतो. मी अनादी, अनंत म्हणजे नित्य आहे. माझे आत्मस्वरूप उत्पत्तिस्थितिलयविरहित आहे."

मीचि एकु असुळू विसुळू। मीचि एकु सकळीं सकळू।
मीच एक सूक्ष्मस्थूळू। हे स्वरूप प्रांजळू परियेसी॥ (४४१)

या स्वरूपाचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी एकनाथांनी मृत्तिका-घट, तंतू-पट-सोने-लेणे इत्यादी अनेक सनातन व समर्पक दृष्टांत दिले आहेत. परमात्म्याचे हे नित्यरूप लक्षात न येण्याचे कारण म्हणजे माया. या मायेची लक्षणेही एकनाथांनी विस्ताराने सांगितली आहेत. या मायेमुळेच द्वैतभाव निर्माण होतो व परमात्म्याला सत्यार्थाने पाहता येत नाही. वंध्यासुतेप्रमाणे असणाऱ्या या मायेचे जे काल्पनिक वर्णन एकनाथांनी केले आहे ते मोठे लक्षणीय आहे :—

---

२. अहमेवासमेवाग्रे नान्यद्यत्सदसत्परम्॥
पश्चादहं यदेतच्च योऽवशिष्येत सोऽस्म्यहम्॥ ३२॥
ऋतेऽर्थं यत्प्रतीयेत न प्रतीयेत चात्मनि॥
तद्विद्यादात्मनो मायां यथा भासो तथा तमः॥ ३३॥
यथा महान्ति भूतानि भूतेषूच्चावचेष्वनु।
प्रविष्टान्यप्रविष्टानि तथा तेषु न तेष्वहम्॥ ३४॥
एतावदेव जिज्ञास्यं तत्त्वजिज्ञासुनात्मनः॥
अन्वयव्यतिरकाभ्यां यत्स्यात्सर्वत्र सर्वदा॥ ३५॥

माया वांझेचे लाडकें बाळ । माया गगनसुमनाची माळ ।
माया मृगजळीचे शीतळ जळ । माया ते केवळ गंधर्वनगरी ॥
माया सर्परज्जूचें मृदु अंग । माया शुक्तिकारजताची सांग ।
माया आकाशीचे मगेंज लिंग । माया मत्त मातंग वोडंबरीचा ॥
माया स्वप्नीची सोनकळी । माया आकाशाची चाफेकळी ॥
माया कमठघृताची पुतळी । माया मृगजळींची सोवळी स्वयंपाकिण ॥
माया असत्याची निजमाये । माया बागुला प्रतिपाळी धाये ।
माया चित्रीची दीपद्राक्ष खाये । माया मुख्यत्वें राहे मिथ्यत्वापाशी ॥
(४८७–४९०)

अशा या मिथ्या व भासमान् मायेमुळेच नित्य अशा आत्मतत्त्वाला उपाधी लागतात. म्हणून तिची उपलक्षणे चतुःश्लोकीच्या दुसऱ्या श्लोकाच्या आधारे एकनाथ स्पष्ट करतात. माया द्वैतभाव निर्माण करते. आत्म्याचा विसर पाडते. आणि म्हणून परमात्म्याचे सत्य स्वरूप समजण्यासाठी या मायेचे निर्दालन करणे अवश्य आहे. या मायानिर्दालनार्थ एकनाथ जो उपाय सांगतात तो म्हणजे सद्गुरुकृपेचा. एकनाथांना मनोमन पटलेले जे काही सिद्धान्त आहेत, त्यांपैकी हा एक होय आणि म्हणून—

सद्भावे करितां सद्गुरुभजन । गुरुभक्ताचे निजचरण ।
माया स्वयें वंदी आपण । मायानिर्दाळण गुरुदास्यें ॥ (–५२०)
एवं सद्गुरुकृपेपुढें । माया मशक बापुडें ।
त्याच्या वचनार्थें सुरवाडे । मायाही रोकडें ब्रह्म होये । —(५२१)

मायेची उत्पत्ती, तिचे कार्य, तिचे मिथ्यात्व आणि तिचे निरसन इत्यादींचे इतके सुबोध वर्णन केल्यानंतर एकनाथ 'चतुःश्लोकी'तील तिसऱ्या श्लोकाकडे वळतात.

आतां पुढील निरूपण । भूतीं प्रविष्टअप्रविष्टपण ।
स्वयें सांगे श्रीनारायण । सावधान अवधारा ॥ (५३९)

अशी श्रोत्यांना प्रथम विनंती करून मग प्रविष्टअप्रविष्टपणातील कोडे उलगडून दाखवितात. परमेश्वर सकल सृष्टीत भरलेला आहे आणि नाहीही.

व्यापकपणाने तो जगात प्रवेशलेला वाटतो, पण तो प्रवेशलेलाही नसतो, असे हे कोडे आहे. पंचमहाभूते ज्याप्रमाणे 'प्रवेशिली दिसती कार्येसी' पण वस्तुतः 'कारणस्थितीशी अप्रविष्ट असती,' त्याचप्रमाणे परमात्म्याचेही असते.

पोळी आंतील गव्हाशी । सबाह्यांतरी कणीक जैशी ।
तेवी मी सृष्टिकार्यासी । प्रवेशूनि अप्रविष्ट ॥ (५५८)

याच संदर्भात एकनाथांनी त्यांच्या मनात मुरलेला व त्यांच्या आचरणातही व्यक्त होणारा दृष्टांत दिला आहे.

तेवी जन तोचि जनार्दन । जनार्दन तो स्वयें जन ।
जनजनार्दन अभिन्न । जनीं प्रवेशोनि अप्रविष्ट ॥ (५६२)

अशा या जनी जनार्दनाच्या अभिन्न रूपाचे आकलन होण्यासाठी अन्वयव्यतिरेकाचा उपाय ज्या 'चतुःश्लोकी'च्या चवथ्या श्लोकात सांगितला आहे, त्या श्लोकाच्या विवेचनाकडे एकनाथ वळतात. 'ब्रह्म सत्य जगन्मिथ्या' या तत्त्वाचे विवरण एकनाथ अन्वयव्यतिरेकाच्या शास्त्रीय पद्धतीने करतात. 'कार्य हे कारणत्वे' जसे 'अभिन्न' तसे ब्रह्मतत्त्व आणि जग अभिन्न. 'तांब्याचा नाग केला व त्याला फणा आणि पुच्छ इत्यादी रूप दिले, तरी त्याचे सर्वांग जसे तांबेच असते, तसे सर्व जग ब्रह्मरूप असते हाच अन्वय. या उलट कार्य मिथ्या, पण कारण सत्य, म्हणजे जगत् मिथ्या असले तरी ब्रह्म सत्य, हा व्यतिरेक. या अन्वयव्यतिरेकाच्या आधारेच परमात्म्याचे आकलन होऊ शकते. एकनाथ या ठिकाणी मूळ 'चतुःश्लोकी'त नसलेला, परंतु त्यांना प्रिय असणारा ज्ञानोत्तर भक्तीचा मार्ग प्रतिपादितात.

माझी पावावया निजप्राप्ती । अन्वये करावी माझी भक्ति ।
व्यतिरेके माझी स्वरूपस्थिति । सांगेन तुजप्रती माझें गुण ॥ (५७६)

असा उपदेश भगवंताच्या तोंडून ते वदवतात. ज्ञानेश्वरांच्या वेळेपासून भागवतसांप्रदायिकात भक्तिज्ञानाचा जो समन्वय घातला गेला होता, त्याचाच हा अनुवाद आहे.

'चतुःश्लोकी'चे मुख्य प्रतिपाद्य येथे संपते. यापुढील दोन श्लोक[3] (श्लो. ३६-३७) उपसंहारात्मक आहेत. पैकी ३६ व्या श्लोकाच्या स्पष्टीकरणात एकनाथांनी त्यांना प्रिय असणारे अनेक सिद्धांत आणले आहेत. "मी एकचि होये अनेकु। अनेकी मी एकला येकू" किंवा "मी अजन्मा येणे जन्म धरीं। मी अकर्मा येणे कर्म करीं। मी अनामा नाम धरीं।" हा जो भगवंतांनी अतर्क्य व नवलाचा 'मतविवेकू' सांगितला, तो समजण्यासाठी जप, तप, अनुष्ठान, शास्त्राध्ययन, तीर्थयात्रा इत्यादी काहीही उपयोगी नाहीत, असे एकनाथ नाना रीतींनी स्पष्ट करतात. आणि गुरुकृपेवीण तो हाती येत नाही असाही त्यावर निकाल देतात. त्यासाठी प्रथम गुरुकृपेने 'साम्यसमाधि' लाभली पाहिजे. येथे एकनाथांनी आपली समाधीसंबंधीची कल्पना विस्ताराने स्पष्ट केली आहे. केवळ तटस्थादी काष्ठावस्था म्हणजे समाधी नव्हे. किंवा 'मूर्च्छित वृत्ती असतां पोटी। समाधि म्हणणे गोष्टी खोटी' असे ते म्हणतात. याच्या उलट 'सर्वत्र समबुद्धि उपजेल तेव्हाच परमसमाधी प्राप्त होईल' असेही ते स्पष्ट करतात.

**सर्वभूतीं निजात्मता। पावोनी जाली सर्व समता।**
**ते बोलती चालती समाधि अवस्था।**
**मजहि सर्वथा मानवली॥ (६६५)**

या समाधिअवस्थेत देहअहंता गळते, आणि कर्तेपणाची जाणीव विरते. ब्रह्मदेवाची जेव्हा अशी अवस्था झाली तेव्हाच भगवान् विष्णू प्रसन्न झाले आणि त्यांनी त्याला निजहृदयी आलिंगून सुखी केले.

**न माखता शब्दाचें वदन। नायकतां श्रोत्रांचें कान।**
**न देखतां वृत्तीचे नयन। चतुःश्लोकी चतुरानन सुखी केला॥ (७०७)**

---

३. एतन्मतं समातिष्ठ परमेण समाधिना।
भवान् कल्पविकल्पेषु न विमुह्यति कर्हिचित्॥ ३६॥
श्रीशुकउवाच : संप्रदिश्यैवमजनो जनानां परमेष्ठिनम्।
पश्यतस्तस्य तद्रूपमात्मनो न्यरुणद्धरिः॥ ३६॥

जें बोला बुद्धि नातुडें। जें वृत्तीच्या हातां न चढें।
तें द्यावया निजनिवाडें। खेवाचें धडफुडें मिस केलें॥ (७१३)

आणि –

हृदया हृदय एक झालें। ये हृदयींचें ते हृदयीं घातलें।
यापरी न बोलतां बोलें। पूर्णत्व दिधले प्रजापतीशीं॥ (७१९)

विष्णुविरंची–खेवाच्या अशा वर्णनाने कल्पांतीचे गुह्य ज्ञान ब्रह्मदेवाला लाभल्याचे एकनाथांनी वर्णिले आहे. आणि ब्रह्मदेवाला जसे नारायणाकडून ज्ञान झाले तसेच स्वतःलाही जनार्दनमुखे झाले व तेच आपुल्या आरुष बोलांनी श्रोत्यांना सांगण्याचा धिटावा केला असे एकनाथ नम्रपणे सांगतात. येथे चतुःश्लोकीचा उपसंहार, वस्तुतः, संपलेला आहे. परंतु पुढच्या शुकमुखींच्या ३६ व्या श्लोकावर थोडे निरूपण करून तो विषय संपवावा असे एकनाथांना वाटले असावे. म्हणून ब्रह्मदेवाला ज्ञान देऊन भगवान् अंतर्धान पावल्याची जी हकीकत शुकाचार्यांनी परीक्षितीला सांगितली आहे ती सांगून एकनाथांनी ज्ञानकथेचा मुख्य विषय संपविला आहे. यापुढील निरूपण म्हणजे चतुःश्लोकीच्या सम्यक् ज्ञानासाठी जो सबंध नववा अध्याय एकनाथांनी घेतला त्यातील कथेची पूर्तता करण्यासाठी केलेले विवरण. त्यात कथेची पूर्तता कशी केली आहे व त्याबरोबर भागवताच्या दशलक्षणांची माहिती कशी दिली आहे, याचे विवेचन, वर जेथे एकनाथांच्या कथानकाचे स्वरूप सांगितले आहे, तेथे केलेच आहे. त्याची येथे पुनरुक्ती नको.

एकनाथांचे "चतुःश्लोकी भागवत" कथात्मक असले, संवादात्मकतेमुळे व एकनाथांच्या भक्तिप्रेमामुळे रसाळ उतरलेले असले तरी ते मुख्यतः मूळ चतुःश्लोकीचे भाष्य आहे, हे विसरता येत नाही. एकनाथांचा हा पहिला ग्रंथ म्हणजे भाष्यग्रंथ आहे; तेव्हा भाष्यग्रंथ म्हणून त्याचे वैशिष्ट्य काय आहे या प्रश्नाचाही विचार केला पाहिजे. किंबहुना या त्यांच्या भाष्यग्रंथांत मूळ ग्रंथाची यथार्थता कितपत उतरली आहे, यावरच त्यांचे यश अवलंबून आहे. या दृष्टीने विचार करताना प्रथम जाणवतात त्या गोष्टी म्हणजे अशा भाष्यग्रंथाला अवश्य असणारी व्युत्पन्नता व पुनः स्वानुभवाची संपन्नता या. एकनाथांच्या जवळ या दोन्ही होत्या. 'मी नेणे वेदशास्त्रव्यवस्था। वंशी मूर्ख

म्हणती वस्तुता ।' असे जे ते म्हणतात ते केवळ विनयाने, हे झटदिशी लक्षात येते. यामागे गुरुकृपेने हे सर्व होते अशी श्रद्धा आहे, एवढेच. परंतु मूळ चतुःश्लोकीतील 'परमगुह्यज्ञानार्थ' स्पष्ट करून सांगण्यासाठी इष्ट ती तयारी त्यांच्याजवळ जरूर होती, याची ठिकठिकाणी साक्ष मिळते. या जोडीला, ज्यांना ते ज्ञान द्यावयाचे त्यांच्या (अ) ज्ञानाची पातळीही त्यांना परिचित होती. त्यामुळे अशा अज्ञ जनांना ज्या रीतीने व सुलभतेने ते दिले पाहिजे त्या रीतीचीही त्यांना पूर्ण जाणीव होती. आणि म्हणून मूळ ग्रंथाचे निरूपण करण्याची विशिष्ट पद्धती त्यांनी अनुसरलेली दिसते. अर्थात् ही पद्धती नवीन नव्हती. मराठीत ज्ञानेश्वरांनी तिचा अवलंब केला होता आणि तीच एकनाथांनी यशस्वीपणे अमलात आणली. या पद्धतीत प्रथम मूळ श्लोक वाचावयाचा व मग त्यावर टीका करावयाची असते. [भागवतादी पुराण सांगणारे पुराणिक आजही या पद्धतीचा उपयोग करतात. ज्यांना एखाद्या सप्ताहात वा महिन्यात संपूर्ण ग्रंथ सांगावयाचा असतो ते प्रथम (बहुधा सकाळी) फक्त संस्कृत श्लोक वाचतात व नंतर (सायंकाळी) त्याचे मराठीत निरूपण करतात. कदाचित हे आधीचे वाचन म्हणजे निरूपणाची पूर्वतयारीही असावी.] श्लोकातील पदपदार्थ पाहावयाचे असतात व त्यांचे स्पष्टीकरण करावयाचे असते. वेदशास्त्रातल्या व एकंदर अध्यात्मातल्या ज्या विवक्षित संज्ञा असतात त्यांचे स्पष्टीकरण करावयाचे असते. दृष्टांताचा त्यासाठी मुख्यतः उपयोग केला जातो. एकनाथांनी आपल्या 'चतुःश्लोकी भागवता'त या पद्धतीचा भरपूर व यशस्वी उपयोग केला आहे. उदा० ब्रह्मदेवाला 'तप' शब्द ऐकू आला व तपाचरण आपल्याला कल्याणप्रद ठरेल अशा विचाराने त्याने तपाचरणाचा निश्चय केला, एवढेच तपासंबंधी मुळच्या ७ व्या श्लोकात व्यासांनी सांगितले आहे. परंतु त्यावरील व्याख्यानात एकनाथ 'तप' म्हणजे काय हे सागून थांबत नाहीत, तर तप म्हणजे काय नव्हे, तेही सांगून श्रोत्यांच्या मनात कोठलाही संदेह उरू देत नाहीत. तीच गोष्ट ऋत, ज्ञान, विज्ञान, माया, स्थूल, सूक्ष्म इत्यादीसंबंधीची. आणि तीही शब्दांच्या वा संज्ञांच्या मूळ अर्थाला धक्का न लावता. पुन्हा तो अर्थ सोपा करून सांगण्यात व त्यामागील सर्व कल्पना यथास्थित स्पष्ट करण्यात एकनाथांचा कसा हातखंडा होता, हे 'प्रविष्टानि अप्रविष्टानि' व 'अन्वयव्यतिरेकाभ्याम्' या, सामान्य श्रोत्यांना

अपरिचित अशा, पदावर त्यांनी जे व्याख्यान केले आहे, ते पाहिले म्हणजे स्पष्ट होईल. ‘प्रविष्टानिअप्रविष्टानि’ हे एक कोडे आहे. ‘भगवद्गीते’तील ‘मत्स्थानि सर्वभूतानि न चाहं तेष्ववस्थितः’ या जातीचे. [ज्ञानेश्वरांनी या चरणाचे स्पष्टीकरण कसे केले आहे व एकनाथ ‘प्रविष्टानिअप्रविष्टानि’ याचे कसे करतात हे पाहणे उद्बोधक होईल. पण तूर्त तो प्रश्न अलाहिदा. एकनाथांची स्पष्टीकरणपद्धती येथे पाहावयाची आहे.] ‘प्रविष्टानि अप्रविष्टानि’ ही पदे मूळ चतुःश्लोकीच्या ३ ऱ्या श्लोकांत, (म्हणजे श्लो. ३४ मध्ये) येतात. त्यातील आशय सहजासहजी लक्षात न येणारा असल्याने—निदान एकनाथांच्या श्रोत्यांना—२ऱ्या श्लोकाच्या (म्हणजे ३३ व्या) व्याख्यानाच्या अखेरीस ते पुढील श्लोकाची व त्यातील विषयाची सूचना देऊन ठेवतात. इतकेच नव्हे तर

**आतां पुढील निरूपण। भूतीं प्रविष्टअप्रविष्टपण**
**स्वयें सांगे नारायण। सावधान अवधारा॥**

असा इशाराही देऊन ठेवतात. हेच सूत्र ३ ऱ्या श्लोकाच्या (म्हणजे ३३ व्या) टीकेच्या प्रारंभाशी जोडले आहे आणि प्रविष्टअप्रविष्टपणाची जी स्थिती आहे, म्हणजेच ‘न रिघोनि रिघालो सृष्टीसी। नातळोनि चाळी जगाशी’ ही जी अवस्था आहे, तिचे स्पष्टीकरण ‘दृष्टांतेसी’ करीन असे भगवंतांकडून सांगवितात. एकनाथ दृष्टातांचा जो विपुल उपयोग करताना आढळतात ते का याची येथे कल्पना येते. परंतु केवळ दृष्टांतांवर विसंबून हेतू साध्य होईल की नाही, या शंकेने असेल कदाचित, पण काही विशिष्ट संज्ञांचा सरळ सरळ अर्थ ते सांगतात. उदा० सृष्टीतील भगवंताच्या प्रविष्टाप्रविष्टपणामागे कार्यकारणसंबंध आहे असे सांगून होताच एकनाथ कार्य म्हणजे काय व कारण म्हणजे काय, हे प्रश्न स्वतःच उपस्थित करतात व त्यांचे स्पष्टीकरण करतात. आणि पुनः घटमठादींचे सनातन दृष्टान्त देऊन प्रविष्टाप्रविष्टपणामागील कल्पना श्रोत्यांच्या मनावर ठसवितात. उदा०

**यालागीं अप्रविष्टपण संचले।**
**माझें मजवरी स्वयंभ रचिले।**

जैसे अर्थाचे घट बुडविले।
तेथ भरोनिया भरले एकत्वे जल ॥ (५५७)
पोळीआतील गव्हाशी। सबाह्याभ्यंतरी कणीक जैशी।
तेवी मी सृष्टिकार्यासी। प्रवेशूनि पूर्णत्वे अप्रविष्ट ॥ (५५८)

याच श्लोकाच्या टीकेत 'शब्दादेवाऽपरोक्षधी' या शास्त्रोक्तीचा उल्लेख करून शाब्दिकशास्त्रमूढ आपल्या ज्ञातेपणाची गुढी कशी उभारतात, पण प्रत्यक्षात मात्र ते कसे अज्ञानी असतात, हेही एकनाथ स्वच्छ दाखवितात. त्यासाठी–

सत्य कापुसाची वस्त्रे होती।
परी कापूस नेसता नागवे दिसती।
तेवी शब्दविज्ञानस्थिती।
त्या शाब्दिकांप्रती अपरोक्ष कैचे ॥ (५७३)

असा फटकळ प्रश्न विचारून या शाब्दिकांचे अज्ञान ते उघडे तर करतातच; पण त्याचबरोबर शास्त्रोक्तींचा वा शास्त्रवचनांचा त्यांना किती गाढ परिचय होता, हे आपल्याला समजून घ्यायचे असल्यास त्यासाठी अवश्य ते साधनही नकळत आपल्याला उपलब्ध करून देतात. शास्त्र व शास्त्रवचन यातील एकनाथांची गती व त्यांचा आपल्या प्रतिपादनासाठी खुबीदारपणे उपयोग करण्याची त्यांची शक्ती, ही यातून सहज व्यक्त होत आहेत.

एकंदर चतुःश्लोकीच्याच नव्हे तर त्यातील प्रत्येक श्लोकाच्या विवेचनात एकनाथ उपक्रमोपसंहारपद्धतीचा उपयोग करताना दिसतात. त्यामुळे मागील श्लोकाच्या निरूपणाचा शेवट व पुढील श्लोकाच्या निरूपणाचा प्रारंभ यांची ते घट्ट गाठ बांधतात. उदा०

माझी पावावया निजप्राप्ती। अन्वयें करावी माझी भक्ती।
व्यतिरेकें माझी स्वरूपस्थिती। सांगेन तुजप्रती गुह्य माझें ॥ (५७६)

या ओवीने ३ ऱ्या (म्हणजे ३४ व्या) श्लोकाच्या टीकेचा समारोप करतानाच त्यात 'अन्वय' व 'व्यतिरेक' हे दोन शब्द आणून ४ थ्या (म्हणजे ३५ व्या) श्लोकातील विषयाची कल्पना देऊन ठेवतात. तसेच ४ थ्या

(म्हणजे ३५ व्या) श्लोकाची टीकाही 'अन्वय' व 'व्यतिरेक' या शब्दांनी युक्त अशा ओवीने करून पूर्वापार संबंधाचा धागा जोडून घेतात :

**तत्त्वजिज्ञासी तत्त्वज्ञानें । अन्वयें सर्वत्र मज भजणे ।**
**व्यतिरेकें मज जाणणें । अविकारपणें तें ऐंक (५७७)**

हीच ती ४ थ्या श्लोकाच्या (म्हणजे ३५ व्या) टीकेचा आरंभ करणारी ओवी. 'अन्वयव्यतिरेकाभ्याम्' हे मूळ श्लोकातील पद. त्याचे व्याख्यान करताना न्यायशास्त्रात त्याचा जो अर्थ आहे तो माहीत असणे अवश्य आहे. एकनाथांना तो माहीत असला पाहिजे. त्याविना या पदाचे विवेचन न्यायशास्त्रीय प्रक्रियेने ते करू शकते ना. 'कार्यकारणत्वे अभिन्न'त्व हा अन्वय. उदा० सुवर्णाचा श्वानारूढ खंडेराव तयार केला तर वरवर दिसावयाला श्वान व त्यांवरील खंडोबा भिन्न दिसतील, परंतु सुवर्णान्वयाने ते अभिन्नच आहेत; किंवा तांब्याचा नाग तयार केला व त्याला फणा, पुच्छ, मध्यभाग असे अवयव दिले तरी तेथे जसे सर्वांग तांब्याचेच असते तसे, आत्मतत्त्वापासून निर्माण झालेले जग, जरी वेगळे वाटले तरी ते, आत्मतत्त्वाशी अभिन्नच असते. हीच ती अन्वयस्थिती. एकनाथांनी अनेक दृष्टान्त देऊन ती आबालसुबोध केली आहे. आणि 'कारणापासोनि कार्य अभिन्न। या नांव अन्वय जाण।' असे पुन्हा एकदा सारांशरूपाने सांगून व्यतिरेकलक्षणाकडे ते वळले आहेत. कार्य मिथ्या, कारण सत्य, हा व्यतिरेक. म्हणजेच जगत् मिथ्या पण ब्रह्म सत्य. सत्य ब्रह्मापासून जगाची उत्पत्ती होत असली तरी जगाच्या घडामोडीची उपाधी ब्रह्माला लागत नसते. सुवर्णाचे केलेले अलंकार मोडता येतात व पुन्हा दुसरे घडविता येतात. पण मूळ सुवर्ण मात्र घडामोडरहित असते. शिंप वस्तुतः शिंपच असते, परंतु भ्रांतिष्टाला तेथे विशिष्ट रूप दिसते; तद्वत,

**वस्तू परमानंदे शुद्ध बुद्ध । तेथे अविवेकी अतिमंद ।**
**देखती भूतभौतिकादि भेद । जेवी का अगाध गंधर्वनगर ॥**
**यापरी मिथ्या मायिक संसार । वस्तुनित्यानंद निर्विकार ।**
**हा व्यतिरेक शुद्ध साचार । जाण साचार परमेष्ठी ॥ (६१४–१५)**

अन्वय व्यतिरेकाचे एकनाथांचे हे व्याख्यान न्यायशास्त्रीय लक्षणांना धरूनही

किती सोपे केले गेले आहे, हे येथे लक्षात येते. सामान्य प्राकृतिकांचा कैपक्ष घेणाऱ्या एकनाथांना पैठणचे व्युत्पन्न पांडित्य पारखे नव्हते, हेही यावरून सिद्ध व्हावे.

'प्रविष्टानि अप्रविष्टानि' व 'अन्वयव्यतिरेकाभ्याम्' या दोन पदांच्या एकनाथांच्या टीकेचा विस्ताराने उहापोह एवढ्याचसाठी केला की तिच्या आधारे चतुःश्लोकीच्या एकंदर टीकापद्धतीचे, पदपदार्थ न सांडिता ग्रंथान्वय कसा निर्वाळिला जातो याचे, आणि अध्यात्मग्रंथात वरचेवर येणारे शब्द व वापरल्या जाणाऱ्या संज्ञा यांचे, शास्त्राच्या आधारे पण तरीही, सुगमरीतीने स्पष्टीकरण कसे केले जाते, या साऱ्यांचे स्वरूप स्पष्ट व्हावे.

एकनाथांची ही टीका म्हणजे मूळ चतुःश्लोकीची टीका. मुळातील पद-पदार्थांचा झाडा घेऊन त्यातला आशय स्पष्ट करणे, हे तिचे प्रमुख प्रयोजन. या प्रयोजनात एकनाथांच्या स्वतःच्या मतांना, त्यांच्या मनाच्या रंगांना, वा मुळात नसणाऱ्या अन्य विषयांना, वस्तुतः, वाव नाही. परंतु त्यासाठी जी निर्भेळ वस्तुनिष्ठा हवी ती येथे टिकतेशी दिसत नाही. कारण एकनाथांची भूमिका केवळ पढिक शास्त्रवेत्त्याची नाही. ते आहेत भगवद्‌भक्त; भागवत संप्रदायाचे निष्ठावंत अनुयायी. भगवद्‌भक्ती आणि सद्‌गुरुप्रीती त्यांच्या रोम-रोमात भिनलेली. शिवाय ज्ञानाचा भक्तीशी समन्वय झाला पाहिजे, म्हणजेच ज्ञानाने परमेश्वराला ओळखिल्यानंतरही त्याला भक्तीने भजले पाहिजे अशी त्यांच्या मनाची धारणा. त्यामुळे चतुःश्लोकीच्या ज्ञानकथेत एकनाथांच्या मनीचे रंग मिसळले जातात आणि भक्तिमहात्म्य व गुरुकृपा यांचे भक्तिभावपूर्ण वर्णन केले जाते.

मूळ बीजभूत चतुःश्लोकीतच काय पण संपूर्ण द्वितीय स्कंधाच्या ९व्या अध्यायातही भक्तिनिरूपणाला फारसा वाव नाही. नाही म्हणावयाला १० व्या श्लोकातील 'हरेरनुव्रता' या पदात भक्तीचा अंगिकार केलेल्यांचा उल्लेख आहे, आणि देव व असुर दोघेही भगवंताची पूजा करतात, अशी त्यांची थोरवी सांगितली आहे; ह्याच भगवद्‌भक्तांचे वैकुंठातले वर्णन ११ व्या श्लोकात केले गेले आहे. श्लो. १४ मध्ये भगवंताचे वर्णन आढळते; त्यात 'भृत्यप्रसादाभिमुखं' म्हणजे भक्तावर कृपा करण्यासाठी तो उत्सुक असल्याचे सांगितले आहे. भगवद्‌भक्त वा त्यांची भक्ती यासंबंधीचे मुळात आढळणारे

उल्लेख हे एवढेच. त्यांचे व्याख्यान करताना एकनाथांची लेखणी जेवढ्यास तेवढीच राहते. स्पष्टीकरणासाठी जेवढा विस्तार करावा लागला असेल तेवढाच, आणि तोही मुळाला धरून; परंतु भक्तिमहात्म्याच्या संकीर्तनाला जेथे मुळीच अवसर नाही, अशा बीजभूत चतुःश्लोकीच्या (श्लो. ३२–३५) निरूपणात मात्र एकनाथांचे खास भक्तिप्रेम व्यक्त होते. त्याची सुरुवात उपक्रमात्मक ३० व्या श्लोकातील 'सरहस्यं तदङ्गं च' या पदाच्या विवेचनापासून झाली आहे. ज्ञान व विज्ञान प्राप्त होण्याचे मुख्य साधन काय, तर भगवद्‌भक्ती. एकनाथांना येथे भगवद्‌भक्तीचे स्वरूप स्पष्ट करावेसे वाटते. 'भगवद्‌भाव सर्वांभूतीं। या नांव माझी भक्ति,' असे ते भक्तीचे वर्णन करतात. परंतु जणू तेवढ्याने ते नीट स्पष्ट झाले नसावे, असे वाटून, ते पुढे भक्तीची विविध अंगे भगवंताकडून ब्रह्मदेवाला सांगवतात :

**माझे नाम माझे स्मरण। माझी कथा माझे कीर्तन।**
**माझ्या चरित्राचे पठण। गुणवर्णन नित्य माझे॥**
**माझा जप माझे ध्यान। माझी पूजा माझे स्तवन।**
**नित्य करिता माझे चिंतन। विषयध्यान विसरले॥**
**भक्तांचे विषयसेवन। तेहिं करिती मदर्पण।**
**या नाव भक्तीची अंगे जाण। स्वये नारायण विधीसी सांगे॥**

(४०१–४०३)

वस्तुतः भक्तीच्या या रूपवर्णनात एकनाथ रंगलेले आहेत. परंतु येथे प्रतिपाद्य विषय ज्ञानाचा आहे, याचेही त्यांना भान आहे आणि म्हणून 'ज्ञानविज्ञान उत्तम भक्ति। सांग सांगेन तुजप्रती' असे भगवंताकडून आश्वासन देववून तो विषय ते आवरता घेतात. नंतर या भक्तिवर्णनाला एकनाथांना वाव मिळतो, तो श्लो. ३५ मधील 'अन्वयव्यतिरेकाभ्याम्' या पदावरील व्याख्यानात. त्यात 'मागा स्वमुखे श्रीपती। बोलला होता ब्रह्मयाप्रती। सांग सांगेन भगवंतभक्ति।' अशी आठवण करून देऊन भक्तीचा सोडलेला धागा पुनः घेतात व अन्वयलक्षण सांगताना तो त्याच्याशी जोडून देतात. आणि

**ऐशिया अन्वयस्थिती। भावे करिता भगवद्‌भक्ती।**
**मी परमात्मा सर्वांभूती। भजतां माझी प्राप्ती। मद्‌भक्ती सुगम॥**

असे भगवंताकडून भक्तांना आश्वासन देववितात. इतकेच नव्हे तर

ऐसे निःसीम ज्याचे भजन। ते भक्तही मज पूज्यपूर्ण।
श्रीसमवेत मी आपण। त्यांचे श्रीचरण स्वये वंदी॥
माझिया भक्तांची महती। मी स्वये जाणे श्रीपती।
का जे माझिये भक्तीची पूर्ण प्राप्ती। भक्त जाणती भावार्थी॥
ऐसिया अन्वयप्रतीतीकरीं। भक्त सामावले मजभीतरीं।
मीहि अनन्यआवडी करी। भार सबाह्यांतरी स्वानंदें। नांदे॥
(५९३–५९५)

अशी भक्तांची महती सांगवितात.

भक्तीचे हे माहात्म्यवर्णन म्हणजे मूळ चतुःश्लोकीच्या ज्ञानकथेत एकनाथांनी घातलेली भर आहे. ज्ञान आणि भक्ती यांचा येथे मनोज्ञ संगम झाला आहे.

एकनाथांच्या "चतुःश्लोकी भागवता"च्या स्वरूपात आतापर्यंत विवेचिलेले निरनिराळे गुणधर्म उतरलेले असले तरी मुख्यतः तो भाष्यग्रंथ आहे, हे विसरता येत नाही. किंबहुना त्यामुळेच त्याला जसे एकप्रकारचे महत्त्व व सामर्थ्य प्राप्त झाले आहे, तसेच किंबहुना त्यामुळेच त्याला काही मर्यादाही पडल्या आहेत. एकनाथांच्या काळापर्यंत वा त्यांच्याही आधी भाष्यग्रंथ कसा असावा वा असतो याचा जणू एक साचा तयार झाला होता. एकनाथांच्या अध्ययनात संस्कृतमधील भाष्यग्रंथ जरूर आले असले पाहिजेत. एकादशस्कंधावरील टीकेत (एकाकार टीकेत) श्रीधरी टीका समोर ठेऊन आपली टीका लिहिली असे एकनाथ स्पष्ट सांगतात. उदा० –

त्या समर्थांचिये पंक्ती। भावार्थदीपिका धरूनि हातीं।
श्रीधरे दावितां पदपदार्थी। निजात्मस्थिती निवाला॥ (३१–४४८)

किंवा —

एका जनार्दनी मांजर वेडे। भावार्थदीपिका उजियेडे।
हे रस देखोनि चोखडे। ताटापुढे पै आले॥

या त्यांच्या ओव्यांत 'भावार्थदीपिके'चा उल्लेख आला आहे तो श्रीधराच्या 'भावार्थदीपिके'चा; ज्ञानेश्वरांच्या नव्हे. शं. वा. दांडेकरांनी 'एकनाथ

दर्शन खंड २, यातील ‘तुका म्हणे भागवत, श्रुत केले सकला’ या लेखात एतद्संबंधी जे विवेचन केले आहे ते बिनतोड आहे. एकनाथांच्या काळी ज्ञानेश्वरीला ‘भावार्थदीपिका’ म्हणून संबोधित असत, याला पुरावा नाही. येथे मुख्य प्रश्न तो नाही. मुख्य प्रश्न आहे तो एकनाथांना त्यांच्या आधी लिहिल्या गेलेल्या भाष्यग्रंथांचा परिचय होता की नाही, व असल्यास त्यांनी आपल्यापुढे त्यांचा कित्ता ठेवला होता की नाही, हा. श्रीधराच्या ‘भावार्थदीपिके’च्या ऋणनिर्देशावरून संस्कृत भाष्यग्रंथ त्यांना ज्ञात होते व ते त्यांना अनुकरणीय वाटत होते, हे स्पष्ट होते. इतर वेदशास्त्रसंमत बोलांचा व तशाच इतर आधारांचा जो उल्लेख ते करतात त्यावरून त्यांना संस्कृतमधील भाष्यग्रंथांची व त्यात पदपदार्थांचे स्पष्टीकरण कसे करीत जातात ह्यांची व्यवस्थित कल्पना असावी. मराठीतही संस्कृत भाष्यग्रंथाप्रमाणे एकनाथी भागवती टीकेच्या आधी काही टीकाग्रंथ तयार झालेले होते. पैकी महानुभावांची ‘उद्धवगीता’ मध्यंतरीच्या काळात गुप्त लिपीत बंदिस्त झाल्यामुळे एकनाथांना उपलब्ध झालेली नसली तरी ज्ञानेश्वरांची भावार्थदीपिका त्यांच्या चांगल्याच परिचयाची होती. नव्हे, ती त्यांच्या रोमारोमात भिनलेली होती. प्रारंभीचे नमन, गुरुगौरव, श्रोत्यांची विनवणी, इत्यादी इत्यादी ज्ञानेश्वरांच्या लकबी एकनाथी भागवतात भरपूर प्रमाणात उतरल्या आहेत. त्याचप्रमाणे कृष्णार्जुनांची जी सलगी ज्ञानेश्वरांनी वर्णिली आहे, तशाच प्रकारची कृष्णोद्धवांची सलगी एकनाथही वर्णितात. इतकेच नव्हे तर ज्ञानेश्वरांचे शब्दन् शब्द, दृष्टांतन्दृष्टांत थोड्याफार फरकाने किंवा तसा फरक न करताही एकनाथ योजतात. एकच उदाहरण येथे देतो : ‘ज्ञानेश्वरी’च्या १८ व्या अध्यायात ‘सर्वधर्मान् परित्यज्य’ या ६६ व्या श्लोकावरील टीकेतील ते आहे : श्रीकृष्णाने अर्जुनाला उपदेश केल्यानंतर भाषण आणि बुद्धी यांच्यापलीकडील अतिवस्तूचा अनुभव देण्यासाठी आलिंगनाचे मिष केले व तद्द्वारा अर्जुनाला ‘आपणाऐसें केले’ असे वर्णिले आहे. ज्ञानेश्वरांच्या ओव्या पुढीलप्रमाणे आहेत :

**मग सांवळा सकंकणु । बाहु पसरोनि दक्षिणु ।**
**आलिंगिला स्वशरणु । भक्तराज तो ॥**

न पवता जयाते । खास सूनि बुद्धिते ।
बोलणे मागोंते । वोसरले ॥
ऐसें जें काही एक । बोलाबुद्धीसिही अटक ।
ते द्यावया मिष । खेवाचे केले ॥
हृदया हृदय येक जाले । ये हृदयींचे ते हृदयीं घातले ।
द्वैत न मोडितां केले । आपणाऐसें अर्जुना ॥
दीपें दीप लाविला । तैसा परिष्वंगे तो जाला ।
द्वैत न मोडिता केला । आपणपे पार्थु ॥ (२०१८–२०२२)

चतुःश्लोकी भागवतातही एकनाथांनी असाच एक प्रसंग वर्णिला आहे. ३६ व्या उपसंहारात्मक श्लोकाच्या टीकेत भगवंतांनी दिलेल्या निजगुह्यज्ञानाने ब्रह्मदेवाला 'स्वानंदस्थिती' प्राप्त झाली, आणि तो 'ब्रह्म परिपूर्ण स्वये झाला.' हे पाहताच भगवंतालाही आनंद झाला आणि आपल्या चारी भुजा पसरून त्याने ब्रह्मदेवाला आलिंगन दिले. येथेही एकनाथांनी बोलाबुद्धीला जे जमत नाही ते देण्यासाठी भगवंतांनी 'खेवाचे मिष' केले, असेच म्हटले आहे. एकनाथांच्या ओव्या पुढीलप्रमाणे आहेत :

तेणे सुखे नारायण । चारी भुजा पसरोन ।
आलिंगिला चतुरानन । परमानंदे पूर्ण सुखवोनि ॥ (७०४)
जे बोलाबुद्धी नातुडे । जे वृत्तीच्या हातीं न चढे ।
ते द्यावया निजनिवाडे । खेवाचे धडफुडे मिस केले ॥ (७१३)
हृदया हृदय एक झाले । ये हृदयींचे ते हृदयीं घातले ।
यापरी न बोलता बोले । पूर्णत्व दिधले प्रजापतीसी । (७१४)
जेवी दोन्ही दीप एक होती । तेथे प्रकाशे प्रबळ दीप्ती ।
तेवी विष्णुविरंची खेवो देती । प्रबळ चिच्छक्ती कोंदाटे ॥ (७१५)
ब्रह्मयाचे नुरेचि ब्रह्मपण । नुरेचि नारायणी नारायण ।
कोंदटले चैतन्यघन । ब्रह्मा परिपूर्ण ब्रह्म जाला ॥ (७१६)

एकनाथांच्या या ओव्यात, ज्ञानेश्वरांच्या ओव्यांची, त्यातील कल्पनांची, त्यातील द्वैतातीत अद्वैतभावाची व त्या भावाच्या अभिव्यक्तीच्या तऱ्हांची

किती उसनवारी आहे हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

ही उसनवारी तत्कालीन भाष्यग्रंथांना नवीन नव्हती. किंबहुना ही उसनवारी वा हे अनुकरण यांना आज आपण जो अधिक्षेपयुक्त अर्थ चिकटवतो तो त्याकाळी नसावा. शिवाय स्वतंत्र ग्रंथनिर्मिती जेव्हा व ज्याला करावयाची असेल तेव्हा व त्याला हे पथ्य. परंतु परंपरागत पूर्वसूरींनी सांगितलेलेच ज्ञान जर द्यायचे असेल तर त्यात त्यांचे निरूपणविशेष उतरले तर नवल नव्हे. ज्ञानेश्वरही भाष्यकारांते वाट पुसतच जातात; व तशी कबूलीही देतात. एकनाथ त्याच परंपरेचे वारस. भानुदासांच्या कुळात जन्म, जनार्दनस्वामींचा गुरूपदेश, त्यांच्या देखरेखीखाली केलेली भक्ति-ज्ञानवैराग्याची साधना व ज्ञानेश्वरी वगैरे ग्रंथांची पारायणे, ही सारी लक्षात घेता पूर्वसूरींनी मळलेल्या वाटेवरून हा कापडी गेला, हे स्वाभाविकच होय. येथे आणखीही एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते. अध्यात्मतत्त्वाचे व तद्द्वारा भक्ति-ज्ञानवैराग्याचे निरूपण करताना, ज्ञानेश्वरादी संत ग्रंथकर्तृत्वाचा गौरव स्वतःकडे घेत नाहीत. श्रीनिवृत्तिनाथांच्या कृपेचे वैभव म्हणजे 'गीतार्थ मराठिया' असे ज्ञानेश्वर मानतात. एकनाथही 'चतुःश्लोकी भागवता'च्या कर्तृत्वाचा वाटा एकट्याकडे मुळीच घेत नाहीत. जे गुरुजनार्दनें बोलविले तेच मी सांगितले, असे तर ते म्हणतातच; पण पुन्हा "एकला एका नव्हे कर्ता। ग्रंथ ग्रंथार्थ अर्थविता। अंगे तत्त्वतः जनार्दन झाला।" असे स्वच्छ सांगून टाकतात. त्यांचे हे सांगणे केवळ गुरुभक्तीच्या उपचारामुळे होत नाही, हे स्पष्ट दिसते. गुरूवरील त्यांची निष्ठा पक्की आहे. गुरूचे महत्त्व व कर्तृत्व ते जाणतात आणि म्हणूनच 'एका आणि जनार्दन। नांवे भिन्न स्वरूपें अभिन्न', असे जेव्हा ते सांगतात तेव्हा ते त्यांच्या हृदयाच्या गाभाऱ्यातून उमटलेले बोल आहेत, असे जाणविल्याशिवाय राहात नाही. सारांश, एकनाथांच्या निरूपणात पूर्वसूरींच्या अनुकरणाचा जो भास होतो, तो केवळ अनुकरण म्हणून कितपत गौण मानावा असा प्रश्न निर्माण होतो. किंबहुना एकनाथांच्या काळापर्यंत भाष्यग्रंथांचे जे साचे ठरून गेले होते, त्यात अशा अनुकरणांना खूपच वाव होता. नव्हे सामान्य पारंपरिक जनतेस भक्तिज्ञान-वैराग्याची शिकवण देण्याचा उद्देश सफल करण्यासाठी पारंपरिकतेचे अनुकरण अवश्य ठरत असावे. एकनाथांचे 'चतुःश्लोकी भागवत' त्याला अपवाद असण्याचे कारण नाही. किंबहुना

असेही म्हणणे शक्य आहे की, पूर्वसूरींनी रूढ केलेला अध्यात्मनिरूपणाचा साचा एकनाथांनी स्वीकारल्यामुळे, त्यांच्या निरूपणाला परिणामकारकतेचे सामर्थ्यही लाभले आहे.

एकनाथांच्या 'चतुःश्लोकी भागवता'चे स्वरूपदर्शन आणखी एका गोष्टीचा विचार केल्याशिवाय पूर्ण होणार नाही. हा विचार म्हणजे त्यांच्या 'चतुःश्लोकी भागवता'तील लालित्याचा व तदनुषंगिक काव्यात्मतेचा (वा त्याच्या अभावाचा) विचार. 'चतुःश्लोकी भागवत' हा मुख्यतः तत्त्वनिरूपणात्मक ग्रंथ. काव्यात्मतेला त्यात वाव जवळ जवळ नाहीच म्हटले तरी चालेल. परंतु अशाही ठिकाणी असाध्य ते साध्य होणारच नाही असे नाही. परंतु त्याला ज्ञानेश्वरासारखा जातिवंत प्रतिभावंत हवा. मग निखळ तत्त्वनिरूपणात्मक ग्रंथातही शृंगाराच्या माथ्यावर पाय देऊन शांतरस अवतरू शकतो. इतकेच नव्हे; वेळप्रसंगी इतर रसही पांतिकर म्हणून येऊ शकतात. परंतु एकनाथ या प्रकारचे ग्रंथकार नाहीत. त्यांची तशी भूमिकाही नाही. जरी इतरत्र काही ग्रंथांतून त्यांनी आपल्या ग्रंथांना काव्यग्रंथ म्हणून संबोधिले असले, वा आपल्या काव्यद्रुमाला रसकुंज लागले असल्याचे त्यानी सांगितले असले, तरी अध्यात्मग्रंथासंबंधी तसे बोलण्याची त्यावेळची ती एक पद्धत होती, म्हणून ते सोडून दिले पाहिजे. निदान 'चतुःश्लोकी भागवता' संबंधाने विचार करावयाचा असेल—आणि प्रस्तुतचा विचार तोच आहे—तर त्याची रचना आणि त्यामागील हेतू स्पष्ट आहेत. मूळ 'चतुःश्लोकी'चा अर्थ त्यांना स्पष्ट करावयाचा होता. त्यासाठी पदपदार्थांचा झाडा देऊन श्लोकार्थ उघडा करावयाचा होता. एवढेच की तो करण्यासाठी त्यांनी द्वितीय स्कंधाच्या संपूर्ण ९ व्या अध्यायातील ज्ञानकथेचा आधार घेतला; मुळातील संवादात्मकता तशीच चालू ठेवली, आणि समर्पक दृष्टांतरूपकादींच्या साह्याने आपले निरूपण 'रसाळ'केले. हा रसाळपणा, त्यांची गुरुभक्तीची भावना, अध्यात्मविषयात रंगून जाणारी त्यांची वृत्ती आणि निरूपण करतांना ब्रह्मदेवाशी त्यांचे झालेले तादात्म, इत्यादींनी वाढला आहे. अर्थात येथे रसाळपणा वा त्यातील रसवत्ता म्हणजे नवनिर्मित कलाकृतीच्या आस्वादात प्रत्ययाला येणारी रसवत्ता नव्हे, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. अशी रसवत्ता स्वतः एकनाथांनाही अभिप्रेत नसावी. स्वतः एकनाथांनी एतत्संबंधात काही उल्लेख केले आहेत खरे. उदा०

'चतुःश्लोकी भागवता 'ला ते 'ज्ञानाची रसाळ कथा' म्हणतात. आपले निरूपण 'रसाळ' व 'स्वानंदयुक्त' असल्याचेही सांगतात. इतकेच नव्हे तर—

> ग्रंथस्वानुभवे रसाळ । आनंदरसे घोळिले बोल ।
> परमानंदाचे कल्लोळ । ग्रंथार्थी केवळ रूपासि आले ॥ (५३६)

परंतु येथे स्वानुभव म्हणजे स्व-अनुभव म्हणजेच आत्मानुभव व आनंदरस म्हणजे परमानंदरस हे लक्षात घेतले म्हणजे ग्रंथार्थी रूपासी येणारे कल्लोळ काव्येरसांचे नाहीत, काव्यानंदाचे नाहीत, तर ब्रह्मानंदाचे आहेत, हे स्पष्ट होते. आणि एकनाथांना आपल्या श्रोत्यांना वा साधुसंतांना जे संतुष्ट करावयाचे होते ते केवळ काव्यानंदाने नव्हे तर ब्रह्मानंदाने. चतुःश्लोकीचे निरूपण हे त्याचे केवळ साधन. मात्र हे साधन जितके रसाळ होईल, परिणामकारक होईल, तेवढे त्यांना हवे होते.

> हेचि माझे मनोगत । संतुष्ट व्हावे साधुसंत ।
> यालागी श्रीभागवत । आरंभिला ग्रंथ भावार्थेसी ॥ (२३५)

असे ते स्पष्टच सांगतात. एकनाथांचे हे मनोगत पूर्ण झालेले आहे. साधुसज्जन संतुष्ट झालेले आहेत, आणि

> स्वानंद न समाये पोटी । परमानंदे व्यापिली सृष्टि ।

अशी कबुलीही ते देत आहेत. हेच एकनाथांच्या पहिल्यावहिल्या ग्रंथाचे यश; आणि हीच त्याची फलश्रुती; खंडित झालेल्या भाष्यग्रंथांच्या परंपरेच्या पुनरुज्जीवनाची जी बीजे त्यात आढळतात, त्यांचे गमकही हेच.

५

# निरंजनमाधवकृत "सुभद्राचंपू"

निरंजनमाधवाने आपले 'सुभद्राचंपू काव्य' इ. स. १७६८ साली पूर्ण केले. त्या आधी 'कृष्णानंद सिंधु' (१७४६–५२) 'चिद्बोध रामायण' (१७५८), व 'ज्ञानेश्वरविजय' हे ग्रंथ लिहून झाले होते. त्या शिवाय 'वृत्तमुक्तावलि (१७६१) आणि वृत्तावतंस (१७६७) हे वृत्तशास्त्रावरील ग्रंथही त्याने लिहिले होते.

निरंजनमाधव मोठा व्युत्पन्न पंडित होता. 'सिद्धान्त कौमुदी' वगैरे व्याकरणग्रंथाबरोबर पंचमहाकाव्यादींचाही त्याचा व्यासंग होता. 'संप्रदाय परिमळ' हा ग्रंथ त्याचा असला वा नसला तरी त्यात उल्लेखिलेल्या 'काव्य नाटककलाकुसरी। नाना विनोद राजसभांतरी' वगैरे गुणांत निरंजनमाधव पारंगत होता. साहकजिच काव्यलेखनाबाबत संस्कृत महाकाव्यांचे आदर्श त्याने आपल्यापुढे ठेवले असावेत. म्हणूनच चित्रकाव्य, चंपूकाव्य, स्तोत्रे वगैरे प्रकारचे लेखन त्याच्या हातून झाले.

मराठीत अन्य कवींच्याकडून केली जाणारी या काळची कविताही पंडिती वळणाची होती. सामराज, वामनपंडित, रघुनाथपंडित, मोरोपंत ही त्या काळची प्रमुख कविमंडळी. संस्कृत साहित्यावर त्यांची अभिरुची पोसलेली.

संस्कृत महाकाव्याच्या वळणाची कविता मराठीत करू पाहणारी आणि त्यानुरूप भारतभागवतांना वा त्यातील आख्यानांना संस्कृत वळणाचे, पण मराठी, रूप देणारी. साहजिकच शब्दचमत्कृतीला, वृत्तवैचित्र्याला, अलंकार-प्राचुर्याला आणि सांकेतिक वर्णनांना महत्त्व येत गेले. आणि परिणामतः या काळातील एकंदर मराठी कवितेला सांकेतिक, चमत्कृतिप्रधान व संकृत काव्यानुवर्ती असे रूप आले.

या काळातील मराठी आख्यान कवितेचा आणि पुराण व कीर्तन या दोन संस्थांचा घनिष्ठ संबंध असला पाहिजे. विशेषतः कीर्तनसंस्थेने जसा तत्कालीन आख्यानकवितेवर परिणाम केला असावा, तसाच कीर्तनसंस्थेनेही आख्या-नांच्या रचनेवर परिणाम केला असावा. वस्तुतः कीर्तन ही फार जुनी संस्था. नारद हा तिचा आद्यगुरू; महाराष्ट्रात ही परंपरा अधिक रुजली व नावारूपाला आली. नामदेव हा महाराष्ट्रातला पहिला कीर्तनकार: "नामदेव कीर्तन करी। पुढे नाचे पांडुरंग". तुकाराम कीर्तन करी, तसेच रामदासांचे शिष्यही कीर्तन करीत. हळूहळू कीर्तनाचा साचा बनत गेला. नामदेवादी संतांच्या भजनी कीर्तनाहून हरिदासी कीर्तनाने वेगळे रूप घेतले. रामदासांनी तर कीर्तनाची उपांगेही निश्चित केली :

**कथा अन्वय लापणिका । नामघोष करतालिका ॥**

तसेच

**ताळमृदंग हरिकीर्तन । संगीतनृत्य तानमान ।**
**नाना कथानुसंधान । तुटोंचि नेदावें ॥**

म्हणजे संगीतनृत्याबरोबर कथानुसंधानही महत्त्व पावले. इतकेच नव्हे तर कीर्तन सर्वांगपूर्ण होण्यासाठी नाना रसांचा परिपोष होऊ लागला. पूर्वरंगातील अध्यात्मनिरूपणानंतर उत्तररंग शृंगाररसाने भरला तरी चालू लागला—अर्थात तारतम्याने. हरिदासी कीर्तनाच्या या प्रकारच्या रूपनिश्चितीबरोबर कीर्तनकाराच्या योग्यतेचीही निश्चिती झाली. तालासुराचे ज्ञान, संस्कृत भाषेत प्राविण्य, न्याय, वेदान्त, व्याकरण यांत पारंगतता इत्यादी गुणविशेष आवश्यक ठरले. रसाळ वक्तृत्व तर हवेच, पण जोडीला अनुभवाची खूणही हवी (पाहा: वक्ता पाहिजे साचार । अनुभावाचा । —रामदास)

हरिकीर्तनाच्या या रूपनिश्चितीला तत्कालीन आख्यानकवितेनेही हातभार लावला असावा. काही मराठी कवींच्या तत्त्वविवेचनात्मक ग्रंथांनी पूर्वरंगातील अध्यात्म स्पष्ट करून सांगण्याला जशी मदत केली तशीच सामान्य श्रोत्यांना उदाहरणादाखल एखादी कथा सांगून तद्वारा भक्तिमार्गाचा प्रसार करण्याला मराठी आख्यानकवितेने मदत केली. कीर्तनातील उत्तररंगाचा घाट या आख्यानांनीच निश्चित केला. हरिकीर्तनाच्या या रूपनिश्चितीबरोबर आख्यानकवितेचेही रूप निश्चित होत गेले. रंजनाबरोबर सद्गुणाचे, सदाचाराचे आणि आध्यात्माचे शिक्षण देणे, हे कीर्तनाचे जीवितकार्य. हे कार्य परिणामकारक होण्यासाठी उदाहरण म्हणून जसे पुराणातले एखादे आख्यान निवडले जाई (आणि ते मुख्यतः पंडित कवींनी पुरविलेले असे) तसेच ते आख्यान रंगवून सांगण्यासाठी मधूनमधून संगीताचेही साह्य घेतले जाई. अर्थात हे संगीत पेटी-तबल्याच्या सुरावर सहज म्हणता येईल अशा प्रकारचे, म्हणजे सामान्य श्रोतृवर्गाचे मन आकृष्ट करणारे आणि मूळ आख्यानातील रसांचा परिपोष करणारे, एवढे माफक असे. त्यातूनच नाना प्रकारची चमत्कृतिप्रधान पद्यरचना होऊ लागली. तालासुरावर व साभिनय म्हणता येतील अशी पदे तयार झाली. कटाव, फटका यासारखी समुदायाची पकड घेणारी रचनाही भरास आली. अमृतराय, मध्वमुनीश्वर इत्यादींची नावे येथे सहज आठवतात. या कवींनी आख्यानाच्या गद्य निवेदनाला पद्याची जोड देण्याची सोय करून कीर्तनाला गद्य-पद्य मिश्रित असे रम्य रूप दिले. निरंजनमाधवाच्या गद्यपद्यात्मक सुभद्राचंपूचे नाते तत्कालीन कीर्तनसंस्थेशी जोडता येते ते यामुळे.

निरंजनमाधवाच्या चंपूकाव्याचे साक्षात नाते मात्र संस्कृतमधील चंपूकाव्याशी असले पाहिजे. त्याच्या संस्कृत साहित्याच्या अध्ययनात संस्कृतमधील चंपूंचेही वाचन झाले असावे. नलचंपू (त्रिविक्रम भट्ट), यशस्तिलकचंपू (सोमप्रभसूरी), जीवंधरचंपू (हरिश्चंद्र), रामायणचंपू (भोज), पारिजातहरणचंपू (शेषकृष्ण) इत्यादींबरोबर निरंजनमाधवाने अनंतभट्टकृत 'चंपूभारतम्'चेही वाचन केले असले पाहिजे. संस्कृतमधील या चंपूकाव्यांचे विषय बहुधा पौराणिक असत. (संस्कृत चंपूकाव्यात नंतर पौराणिक आख्यानाऐवजी इतरही विषय येऊ लागले, हा भाग वेगळा.) चंपूचे

प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणजे गद्यपद्यात्मकता. ती गद्यपद्यात्मकता प्रमाणबद्ध असावी असा जरी संकेत असला तरी प्रत्यक्षात तो पाळलेला दिसत नाही. किंबहुना चंपूचा उगमच मुळी गद्य लेखनातील कंटाळवाणेपणा कमी करण्यासाठी काव्याचा उपयोग करण्याच्या प्रयत्नातून झाला असल्याने, गद्यपद्याचे प्रमाण हळूहळू बदलत गेले असावे. केवळ काव्यमय वर्णन, परिणामकारक भाषण, भावनात्मक आविष्कार इत्यादींसाठीच पद्याचा खास उपयोग होऊ लागला असे नव्हे, तर साधे, सामान्य वर्णन करण्यासाठीही तो होऊ लागला. गद्याच्या ऐवजी पद्य का योजावयाचे याचे निश्चित प्रयोजन नसल्याने हळूहळू ते एक केवळ अलंकरण बनत गेले. संस्कृतमधील अवनतावस्थेच्या काळातील नाटकात (decadent drama) गद्याची जागा पद्याने ज्या तऱ्हेने घेतली तीच तऱ्हा येथेही आढळते. परिणामतः चंपूतून गद्याच्या चैतन्याबरोबर काव्याचा प्रभावही कमी होत गेला, आणि सांकेतिकता, चमत्कृतिप्राधान्य इत्यादींचे संभार त्याच्यावर चढत गेले.

निरंजनमाधवाला संस्कृतमधील चंपूप्रमाणे आणि त्याचप्रमाणे पंचमहाकाव्यांप्रमाणेही आपला सुभद्राचंपू ‘सर्वालंकरणी रसासह’ लिहून पंडितमान्यता जशी मिळवावयाची होती तशीच सामान्य भाविक प्राकृतजनासाठी इष्ट कामनापूर्ती व सद्‌गतीही मिळवून द्यावयाची होती. निरंजन माधवाच्या प्रस्तुत चंपूच्या लेखनामागील हे जोड प्रयोजन वामनपंडित, मोरोपंत यांच्या काव्यामागील प्रयोजनासारखेच आहे. मूळ पिंड संस्कृत विदग्ध साहित्यावर पोसलेला आणि म्हणून सुसंस्कृत, सालंकृत व सर्गबद्ध रचना करण्याकडे प्रवृत्ती. पण तीत भगवदभक्तीचा अंश खूपच. परिणामतः या दोहोंचा संगम होऊन नाना रसांनी—शृंगारसुद्धा—युक्त अशी आख्याने जी त्यांनी निवडली ती सारी देवादिकांची. रामकृष्णादी देवादिकांच्या चरित्रांचे व त्यातील प्रसंगाचे संकीर्तन हे त्यांच्या स्वतःच्या व श्रोत्यावाचकांच्या मोक्षसाधनेचे एक साधन झाले. निरंजनमाधवाचा ‘सुभद्राचंपू’ याला अपवाद नाही. “शृंगारमुख्य नवही रस मूर्तिमंत” प्रशस्तपणे प्रस्तुत काव्यात आढळत असले तरी निवडलेली कथा पवित्र आहे, आकर्णितांचे अतिदोष हरण करणारी आहे, अशी कवीची ठाम समजूत आहे. आणि म्हणूनच

सुभद्राविवाहाख्य गाथा अपूर्वा ।
पढे नित्य पूजोनिया सांबशर्वा ।
तयालागि संपत्ति सत्पुत्रकन्या ।
इहामुत्र दे भुक्तिमुक्ती सुधन्या ॥ (७–८३)

मनी इच्छिले सर्वही प्राप्त त्याला ।
घडे या जगी वीणकष्टें नराला ॥
महद्भक्ति विज्ञान वैराग्यबोध ।
सदा लाभ चातुर्य हीं सर्व साधे ॥ (७–८४)

अशी तो त्याची फलश्रुती सांगतो.

सुभद्राविवाहकथा निरंजनमाधवाने निवडली ती तिच्या शृंगाररसपूर्णतेमुळे जशी, तशीच तिच्याशी भक्तकैवारी श्रीकृष्णाचा निकट संबंध असल्यामुळेही. श्रीकृष्ण 'सकाळा रसांचा भोक्ता' आहे तसाच तो 'भक्तकामकल्पद्रुमही' आहे. म्हणजे सुभद्राविवाहचरिताबरोबर कृष्णचरिताचेही संकीर्तन घडते, ही निरंजनमाधवाची भूमिका. महाभारतातील मूळ कथेत भागवतपुराण व अन्य पुराणे यातील कथाभाव आणि स्वतःचाही काही भाव मिसळून त्याने एक नवीन कथा तयार केली, ती त्यामुळेच. महाभारत ही कौरवपांडवांची युद्धकथा. तिच्यातील श्रीकृष्ण हा अर्जुनाचा केवळ सखा; तर श्रीमद्भागवत हा भगवद्भक्तीचा ग्रंथ व त्यातील श्रीकृष्ण हा भक्तांचा कल्याणकर्ता. हीच गोष्ट अन्य पुराणांची. आणि म्हणून

"हे सारे ग्रथुनी यथार्थ विरचू सद्रत्नहारावली ॥"

ही त्याची प्रतिज्ञा आणि

"कंठी यीस धरील जो चतुर त्या हे शोभवी भूतळीं ॥"

ही त्याची अपेक्षा.

आपल्या सुभद्राविवाहकथेत प्रेमाचे जे विविध रंग निरंजनमाधवाने भरले आहेत, ते मूळ महाभारतात नाहीत. महाभारतातील कथा[१] त्या

१. महाभारत—आदिपर्व अ० २२१–२२२ सुभद्राहरणपर्व.

मानाने फारच सरळ व साधी आहे. अर्जुनाने सुभद्रेला आधीपासून पाहिलेले नव्हते व त्याचे तिच्यावर प्रेमही नव्हते. धर्मद्रौपदी-एकांत-दर्शनाचे प्रायश्चित्त म्हणून तो तीर्थयात्रेला जातो. त्याचा मुक्काम प्रभासक्षेत्री असताना कृष्ण त्याला भेटायला येतो, आणि तेथून सहज बदल म्हणून ते दोघे रैवतकपर्वतावर जातात. तेथून कृष्ण त्याला द्वारकेला नेतो. द्वारकेला अर्जुनाचा सत्कार होतो, तोही अर्जुन म्हणूनच. याच सुमारास रैवतकपर्वतावर यादवांचा एक मोठा उत्सव निघतो. त्या उत्सवासाठी बलराम-रेवती वगैरेंच्या समवेत सुभद्राही असते. अर्जुन सुभद्रेला पाहतो—प्रथमच पाहतो व अस्वस्थ होतो. कृष्ण त्याचे मन ओळखतो आणि त्याला तिच्याशी लग्न करयाचे असेल तर वडिलांच्याकडे हा विषय काढण्याचे आश्वासन देतो. परंतु एवढ्याने अर्जुनाचे समाधान न होऊन येनकेनप्रकारे ती आपल्याला मिळालीच पाहिजे अशी तीव्र इच्छा जेव्हा तो व्यक्त करतो तेव्हा "स्वयंवरावर विसंबण्यात अर्थ नाही, कारण ती तुलाच वरील याची खात्री काय? तेव्हा तू तिचे सरळ हरण कर." असा सल्ला कृष्ण त्याला देतो. या नंतर अर्जुन प्रथम कोणती गोष्ट करीत असेल तर युद्धिष्ठिराला आपला बेत सांगून त्याची संमती घेण्याची. धर्म, अर्थात, संमती देतो. कृष्णाची अनुमती तर होतीच. अर्जुन आपला योद्ध्याचा वेष परिधान करतो, कृष्णाचा रथ घेतो आणि सुभद्रेला बळजबरीने आपल्या रथात ओढून घेऊन इंद्रप्रस्थानाकडे रथ दामटतो. या नंतर महाभारतकर्त्याने यादववीराकडून हे वृत्त सभापाळाला सांगविले आहे. सभापाळ सभा बोलावतो व सुभद्राहरणाचा व अर्जुनाच्या अनुचित वर्तनाचा वृत्तांत सभेला सांगतो. सभासद चिडतात व अर्जुनाला दूषण लावतात. बलरामही त्यात सामील होतो. परंतु कृष्ण काहीच बोलत नाही. तेव्हा "असे का? तुझे मत काय आहे?" असे बळरामाने विचारले असता कृष्ण सरळ सांगतो की अर्जुनाला स्वयंवरात आपलीच निवड होईल याची खात्री नसल्याने व त्याचप्रमाणे मागणी घालून ती मिळवावयाची हेही मान्य नसल्याने, सरळ हरण करून नेणे त्याने पसंत केले. आणि अखेर तो असेही सांगतो की या परिस्थितीत हा आपला 'गौरवच' मानून व तडजोड करून त्याला बोलावून घेणे व त्या दोघांचे लग्न लावून देणे हेच

योग्य. कृष्णाचा सल्ला, अर्थात्, सर्वांनाच मान्य होतो व त्याप्रमाणे अर्जुन-सुभद्रा यांचे पुनरागमन होऊन लग्न पार पडते.[२]

महाभारतातील या कथेत प्रेम, विरह, वगैरेंचा मागमूसही नाही. तर भागवतातील प्रस्तुत कथेत काही पूरक प्रसंगांच्या आधारे भावनांचा थोडाफार परिपोष झालेला आहे. दशमस्कंधाच्या ८६ व्या अध्यायाच्या श्लो. २ ते १२ मध्ये ही कथा सांगितली आहे. त्यातील प्रमुख घटनांचा फक्त येथे तुलनार्थ निर्देश करतो: तीर्थयात्रा करीत अर्जुन प्रभासक्षेत्री जेव्हा येतो तेव्हा त्याला सुभद्रा दुर्योधनाला देऊ केल्याची बातमी कळते. मात्र बळरामाखेरीज अन्य कोणाचीही वरील योजनेला संमती नाही हेही त्याला समजते. यानंतर सुभद्रा मिळविण्यासाठी अर्जुन झटपट काही योजना

---

२. ही मूळ महाभारतातील कथा. डॉ. सुखटणकरांनी संपादिलेल्या प्रतीप्रमाणे. चित्रशाळाप्रतीतही ही कथा साधारणत: अशीच आढळते. परंतु निर्णयसागर प्रतीतील कथा वाढविलेली आहे. ही प्रत दक्षिणभारतातील संहितांच्या आधारे कुंभकोणम्च्या कृष्णाचार्य व व्यासाचार्य या दोन विद्वानांनी संपादिली आहे. या प्रतीतील प्रस्तुत सुभद्राहरणकथा आदिपर्वाच्या २३८ ते २४४ या अध्यायात आली आहे. डॉ. सुखटणकरांच्या मते या कथेत प्रक्षिप्त भाग पुष्कळच आहे. त्यामुळे दक्षिणभारतीय संहितेतील कथा ५६२ श्लोकांपर्यंत लांबलेली आहे. यातील प्रक्षिप्त भाग डॉ, सुखटणकरांनी आदिपर्वाच्या अखेरीस परिशिष्टात दिलेला आहे.

या संहितेप्रमाणे अर्जुनाने सुभद्रेला प्रत्यक्ष पाहिलेले नसले तरी नारदाकडून तिच्या लावण्याची वार्ता त्याला कळलेली असते. आणि म्हणूनच प्रभासतीर्थी गेल्यावर तिच्या लावण्याच्या चिंतनाने बेचैन होऊन येनकेनप्रकाराने तिचा प्राप्ती करण्याचा तो निश्चय करतो. त्रिदंडी संन्यासही त्यासाठीच. कृष्णाची संमती अर्थात् हवीच. कृष्ण अंतर्ज्ञानाने हे सारे ओळखतो व प्रभासक्षेत्री जाऊन त्याच्याबरोबर काही काल विहार करून त्याला रैवतकावर पोहोचवून आपण द्वारकेला परततो. त्यानंतर रैवतकोत्सव येतो. तेथे कृष्णादी यादव गेले असता पुन: कृष्णार्जुनांची भेट होते. त्या ठिकाणी अर्जुन सुभद्रेला प्रत्यक्ष पाहतो. कृष्णही ती आपली बहीण असल्याचे व अर्जुनाची इच्छा असल्यास आपल्या वडिलांना विचारण्याचे आश्वासन देतो. परंतु पुन: स्वयंवरात ती त्यालाच निवडील

आखतो. प्रथम तो त्रिदंडी संन्यास घेतो व त्याच वेषात द्वारकेला जातो. तेथे चातुर्मासाचे चार महिने तो राहतो. त्या अवधीत नागरिकाकडून त्याचा सत्कार होतोच, पण भाविक बळरामाचे मनही यतिदर्शनाने प्रभावित होते आणि तो त्या यतीला अर्जुन म्हणून न ओळखता सन्मानाने घरी घेऊन जातो. तेथे भोजनप्रसंगी अर्जुन सुभद्रेला प्रत्यक्ष पाहतो आणि वेडावून जातो. सुभद्राही यतिदर्शनाने आकर्षित होते. अर्जुनाला अर्थात् योग्य संधीची वाट पाहात थांबावे लागते. पण ती त्याला लवकरच मिळते. मोठ्या देवयात्रेच्या प्रसंगी सुभद्रा रथात बसून देवदर्शनाला निघाली असतांना अर्जुन तिला पळवितो आणि विशेष म्हणजे हे सारे कृष्णाच्या व तिच्या मातापित्यांच्या संमतीने. बळराम अर्थात् या बातमीने खवळतो. पण कृष्ण व इतर स्नेही

---

याची खात्री नसल्याने अर्जुनाने सरळ तिचे हरण करावे, आणि ते क्षत्रियोचितही ठरेल असा सल्ला कृष्ण त्याला देतो. यानंतर अर्जुनाच्या बेताला अनुकूल अशा घटना घडविल्या आहेत. द्वारकेच्या उपवनातून बळरामाच्या आग्रहाने यतिवेषधारी अर्जुनाचा सुभद्रेच्या मंदिरात प्रवेश होतो. येथे पुन: कृष्णाच्या मतलबी व मानभावी भूमिकेचे दर्शन होते. "कन्यापुरसमीपे तु न युक्तमिति मे मतिम् ।" असा स्वच्छ इशारा तो बळरामला देतो. त्यावर बळरामही अर्जुनाची भरपूर स्तुती करून आपला निश्चय पार पाडतो. आणि कृष्णाकरवीच सुभद्रेला निरोप पाठवितो की "भक्षैर्भोज्यैश्च पानैश्च अन्नैः इष्टश्च पूजय ।" अर्थात् यानंतर सुभद्रेच्या अंत:पुरात अर्जुन येऊन राहाणे क्रमप्राप्तच ठरते. तेथे सुभद्रा आणि अर्जुन निकट येतात. सुभद्रेने पार्थाच्या लक्षणासंबंधी जे जे ऐकले होते ते ते या यतीत तिला दिसते, आणि हा अर्जुन तर नव्हे, अशी शंका तिला येते. ती त्याला अर्जुनाचे कुशल विचारते, आणि आपली खात्री करून घेते. अपेक्षित उत्तरांनी आनंदित होऊन हे सारे वृत्त ती देवकीच्या कानावर घालते आणि तिच्यामार्फत वसुदेवाकडूनही इष्ट ते आश्वासन मिळविते. कृष्णाच्या राजकारणाचा पुन: येथे प्रत्यय येतो. अर्जुनसुभद्रेचा विवाह गुप्त राहावा म्हणून तो महादेवपूजनाच्या निमित्ताने सर्व यादवांसह अंतर्द्वीपाला जातो. इकडे अर्जुनसुभद्राविवाह उरकतो व कृष्णाच्या रथातून अर्जुन सुभद्रेचे हरण करतो. वाटेत विपृयूशी त्याचे घनघोर युद्ध होते. या युद्धात केवळ एकट्या सुभद्रेच्या साहाय्याने

त्यांचे सांत्वन करतात, आणि बळरामही मग शांत होऊन वधूवरांकडे हत्ती, घोडे इ० आंदण पाठवितो.

श्रीमद्भागवतातील या कथेत सुभद्रा–दुर्योधनविवाहवार्तेने अर्जुन त्रिदंडी संन्यास घेत असला तरी त्याने सुभद्रेला आधी पाहिलेले असत नाही. द्वारकेला गेल्यानंतरच भोजनप्रसंगी (भोजनप्रसंग ही येथील महत्त्वपूर्ण भर) तो तिला प्रथम पाहतो आणि पाहताक्षणी अनुरक्त होतो. तसेच बळरामाने त्याला न ओळखता यती म्हणून पाहुणचार करणे वगैरे चमत्कृतिप्रधान प्रसंग आहेतच. परंतु अर्जुन–सुभद्रेची प्रेमकथा म्हणून व परस्परांच्या मनःस्थितीचे नानारसात्मक चित्रण करणारी कथा म्हणून ती फारशी रंगत नाही.

---

–कारण तीच त्याचे सारथ्य करीत असते—अर्जुन यादवांचा पराजय करतो व खांडववनाकडे जातो. या वृत्ताने बळराम, अर्थात्, संतापतो; पण कृष्ण त्याचे सांत्वन करतो. नंतर अर्जुन इंद्रप्रस्थाला गेल्याचे समजल्यावर बाळरामादी यादव तेथे जातात व अर्जुनसुभद्रेचा विवाहसमारंभ उरकून परत येतात.

महाभारताच्या दक्षिण भारतीय संहितेत आढळणाऱ्या आख्यानाचे हे स्थूल स्वरूप. येथे अर्जुनाचा यतिवेष, त्याचा सुभद्रामंदिरप्रवेश, युद्धात सुभद्रेने केलेले सारथ्य आणि या सर्व प्रकरणात कृष्णाचा असणारा हात, हे सारे तपशील मूळ कथेला नवेच रूप देत आहेत. श्रीमद्भागवतात यातील काही भाग आला आहे. मग निरंजनमाधवाने तो श्रीमद्भागवतादी अन्य पुराणग्रंथातून घेतला की महाभारताच्याच त्याला उपलब्ध झालेल्या दक्षिण भारतीय संहितेवरून घेतला हे निश्चित सांगणे कठीण आहे. मात्र त्याला मिळालेली महाभारताची पोथी दक्षिण भारतीय संहितेचीच नक्कल असणे शक्य आहे. कारण त्याच्या आजोबांचे विजापुरचे वास्तव्य, वडिलांचा शूर्पारकक्षेत्रीचा निवास, स्वतः निरंजनमाधवाचा तंजावराशी आलेला घनिष्ठ संबंध, ह्या सर्व घटना याच तर्काला पोषक आहेत. मात्र या तर्कामुळे निरंजनमाधवाच्या प्रसंगनिर्मितीच्या व संवादलेखनचातुर्याच्या श्रेयाला थोडीफार मर्यादा पडते, एवढे खरे. परंतु असे असले तरी निरंजनमाधवानेही काही तपशिलाचे रंग भरले आहेत आणि एकंदर आख्यानाला प्रेमकथेचे रसरशीत व नाट्यपूर्ण रूप दिले आहे हेही मान्य करावे लागेल.

महाभारत व भागवत यातील कथांच्या मानाने 'चंपूभारतम्'मधील कथा दोन प्रेमी जीवांची मनःस्थिती अधिक रंगवते. इतकेच नव्हे, तर श्रीकृष्ण हा प्रथमपासून अर्जुनाला साह्य करताना व एकंदर कपटनाट्य उभारताना दिसतो.

प्रस्तुत सुभद्राख्यान 'चंपूभारतम्'च्या तृतीयस्तबकात आले आहे. (श्लोक ४८ ते ७७). मूळ कथा अर्थात् महाभारतातील आहे. त्यामुळे धर्मद्रौपदीएकांतदर्शनाच्या प्रायश्चित्तार्थ वल्कले धारण करून तीर्थयात्रा करीत अर्जुन प्रभासक्षेत्री येतो ही हकीकत येथेही सांगितली आहे. पावसाळ्याचे चार महिने तो तेथेच राहतो. सुभद्राप्राप्त्यर्थ अभिषेक करण्याचा नेमही तो पाळीत असतो. कर्णोपकर्णी येणाऱ्या सुभद्रेच्या रूपसौंदर्याच्या वार्तेने व सतत तिच्या स्मरणचिंतनाने त्याची पार दशा करून टाकलेली असते. त्याला जिकडे तिकडे सुभद्राच दिसते. इतकेच नव्हे तर मनातल्या मनात तो तिच्याशी विवाहबद्ध होऊन मन्मथरूपी अग्नीत जणू लाजाहोमही उरकतो. परंतु हे सारे प्रत्यक्षात उतरणे केवळ कृष्णाच्याच साह्याने शक्य असते. साहजिकच तो कृष्णाचे स्मरण करतो आणि त्याबरोबर कृष्णही तेथे हजर होतो. दोघे एकत्र येताच परस्परांचे कुशल-कथन होऊन त्यांच्या चेष्टा-मस्करींना भर येतो. अर्जुनाची मन्मथबाधा हा, अर्थात्, चेष्टेचा विषय. मात्र ज्यायोगे सुभद्रा अर्जुनाला वरील ते सारे करण्याचे त्याला आश्वासनही कृष्ण देतो. येथून त्याच्या कपटनाट्याला सुरुवात होते. रैवतकावर एक महातेजस्वी यती आला असून त्याला नमस्कार करणे कसे श्रेयस्कर आहे हे पुरोहिताकडून बळरामाला कळते, आणि बळराम त्याला मग खुद्द आपल्या नगरातच आणवितो. येथे कृष्ण पुढे होऊन "भगवन् इत इत एहि" अशा नाटकी शब्दांनी त्याचे स्वागत करतो आणि राजवाड्यातच नव्हे, तर कन्यकांतःपुरात आणवितो. अंतःपुरात सुभद्रेकडून त्याची सेवा सुरू होते. येथे चंपूकाराने अर्जुनाची मनःस्थिती व नकळत होणाऱ्या त्याच्या कृती यांनी त्यांच्या सत्त्वगुणाचा भंग होऊ लागतो असे वर्णिले आहे.

कवीने केलेले हे सारे वर्णन सांकेतिक व सालंकृत असले तरी त्यातून अर्जुनाच्या वेडेचाराचा चांगला प्रत्यय येतो. मदनसंतापाने श्वासोच्छ्वास दीर्घ होऊ लागताच तो प्राणायामाचे नाटक करतो. सुभद्रेकडून पाद प्रक्षालन करून

घेत असता होणाऱ्या सुभद्रास्पर्शाने त्याच्या अंगावर राजस विकार उमटताच 'हे हरे हरे माधव' अशा शब्दांनी जणू कृष्णाचे कीर्तन करीत असल्याचा आव आणतो. हे सारे पाहून सुभद्रेला जबर शंका येते आणि हा "यतिर्वा न वा इति" हे जाणून घेण्यासाठी ती एक युक्ती योजते : ती त्याला विचारते, "महाराज, आपण यथार्थ भविष्य जाणणारे आहात, तेव्हा माझे भविष्य कृपया सांगाल का ?"

त्यावर अर्जुन क्षणभर डोळे मिटून "हे सुभद्रे, तू आपल्या गुणांनी विजय मिळवशील." असे सांगतो आणि त्यातून 'विजय' म्हणजे 'अर्जुन' असे सुचवितो. इतकेच नव्हे, तर "जो आपल्या कपाळावर तुझ्या पायाच्या अंगठ्याच्या नखाचा तिलक करतो म्हणजे प्रणयकलहात जो तुझ्या पाया पडतो, तो नर (म्हणजे पुनः अर्जुन) या घटकेला कामविव्हल होऊन आपली भोग्यवस्तु पाहात आहे, असेही सांगतो. अर्जुनाचे हे अर्थगर्भ शब्द ऐकून व त्याची इतर लक्षणे पाहून हा अर्जुनच असला पाहिजे, अशी ती मनात खूणगाठ बांधते आणि म्हणते की, "हे भगवन् आपल्या 'विजय' व 'नर' या शब्दातील भाव समजला बरं !" मात्र हे शब्द उच्चारताच तिची मान खाली जाते. अर्जुनाला येथे आपले मन आवरत नाही आणि आपण यती म्हणून आलेलो आहोत हे विसरून 'हे सुंदरी, मीच तो तुझा दास अर्जुन' असे सांगून तो तिच्या कपाळाचे चुंबन घेतो व क्षणभर तिच्यापुरता प्रगट होतो. यानंतरचा कथाभाग 'भारतचंपू'कराने झटपट आवरला आहे. इंद्र आणि कृष्ण यांच्या साक्षीने अर्जुन सुभद्रेचे पाणिग्रहण करतो आणि रथातून तिला पळवून नेतो. हे सारे होत असताना बळरामाची तेथे गैरहजेरी कल्पिलेली आहे. तो शंभुपूजनासाठी समुद्रकाठी गेलेला असतो. अर्जुनाने रथातून सुभद्रेला पळविताच त्याच्या रथाच्या आवाजाने यादववीर जागे होतात व खरा प्रकार लक्षात येऊन युद्धाची तयारी करतात. कृष्ण, अर्थात्, त्यांना शांत करतो. दरम्यान अर्जुन इंद्रप्रस्थाला पोहोचतो. 'भारतचंपू'काराने, यानंतर सामोपचार, विवाहविधी वगैरेचा पाल्हाळ न लावता एकदम अभिमन्युजन्म झाल्याचे सांगून प्रस्तुत सुभद्राख्यान संपविले आहे.

महाभारतातील मूळ कथेत भागवतकाराने कोणती भर घातली व त्यानंतर भारतचंपूकाराने तिला प्रेमकथेची रंगत कशी आणली हे आता स्पष्ट होईल.

निरंजनमाधवापुढे हे सारे कथाक्रम तर होतेच. पण अन्य पुराणभाव त्याने स्वीकारून आपला "सुभद्राचंपू" रचलेला आहे, हे तो स्पष्टच सांगतो. (१-१०). हे अन्य भाव कोणत्या पुराणातले, हे त्याने सांगितले नसले तरी ते विष्णुपुराण व पद्मपुराण यातून घेतले असण्याची शक्यता आहे. परंतु तो तपशील न पाहताही भारत, भागवत व चंपूभारत या तिहींच्याबरोबर जरी निरंजन-माधवाचा चंपू तपासून पाहिला तरी त्याच्या काव्यकर्तृत्वाची कल्पना येऊ शकते.

अनंतभट्टाच्या 'भारतचंपू'त अर्जुन, सुभद्रा आणि श्रीकृष्ण ही तिन्ही पात्रे पौराणिकाचा वेष टाकून मानवी वेष परिधान केल्यासारखी वाटतात. अर्जुन प्रभासक्षेत्री सुभद्राप्राप्त्यर्थ अभिषक करतो; इतकेच नव्हे तर विरहाने व्याकूळ होतो, हे येथे प्रथमच सांगितले असले तरी सुभद्रेच्या मनाकडे अनंतभट्टाचे लक्ष गेले नव्हते. त्यामुळे सुभद्रेची व्यक्तिरेखा त्यात मुळींच आढळत नाही. निरंजनमाधवाने मात्र सुभद्रेची व्यक्तिरेखा व तिची अर्जुनावरील उत्कट प्रीती उत्तम प्रकारे वर्णिली आहे. सुभद्रेचे त्याने केलेले नखशिखांत वर्णन संस्कृत पंचकाव्यातील नायिकांच्या जातीवर सालंकृत व सांकेतिक झाले असले तरी "न आणी जे पार्थाविण आणिक वल्लभ मना" हे सांगून ते संपविले आहे. इतकेच नव्हे तर तिच्या सख्या अन्य नृपाळांची चित्रे रेखाटून तिचे मन वळविण्याचा प्रयत्न करीत असल्या तरी तिच्या मनातला अर्जुन जात नाही, हेही निरंजनमाधनाने स्पष्ट केले आहे. यापुढील कथा-भागातही निरंजनमाधवाची सुभद्रा अधिकाधिक स्वाभाविक बनलेली आहे. "सुभद्रा हे भागनी माझी......राजराजेश्वरा कुरुनायका सुयोधना म्या संकिलिपली," असे बळरामाने यादवांच्या भर सभेत जाहीर केलेले ऐकताच सुभद्रा दचकली, चिडली, संतापली व असहायपणे तिन्हीत्रिकाळ उमाम-हेशपूजनाचे व्रत करू लागली. हा सारा वृत्तांत अर्जुनाच्या कानावर घालणारे नारदाचे पात्र निरंजनमाधवाने प्रथमच आणले आहे; आणि विशेष म्हणजे सुभद्रेचे हृद्गत सांगण्यास तो विसरला नाही. याचा इष्ट तो परिणाम अर्जुनाच्या मनावर झाला. तोही सुभद्रेसाठी तळमळू लागला, संतापला आणि तिची प्राप्ती कशी करावी याचा विचार करू लागला. तोच त्याल गोधनहरणाची वार्ता कळते व धनुष्यबाण आणण्यासाठी अस्त्रशाळेत जाणे

धर्मद्रौपदीएकांतदर्शन होणे व गोधन जिंकून आणल्यावर प्रायश्चित्तार्थ यात्रेला जाणे वगैरे अडचणी उपस्थित होतात. प्रभासप्रदेशी तो येतो तो याच यात्रेच्या निमित्ताने. अर्जुन व सुभद्रा यांची परस्परप्रीती अर्जुन यात्रेला निघण्याच्या आधीपासून होती हे निरंजनमाधवाने जे सांगितले आहे त्यात त्याचे कथाकथनकौशल्य दिसते. 'भारतचंपूकारा'ने अर्जुनाला कृष्णाचे साहाय्य होते असे दाखविले आहे. परंतु निरंजनमाधवाने त्यात आणखी थोडी भर घालून कथेची रुची वाढविली आहे. त्याच्या 'सुभद्राचंपू'त कृष्णार्जुनांची भेट प्रभासक्षेत्रीच होते. तेथेच कृष्ण अर्जुनाला पुढील बेत सांगतो व त्यानुसार सल्ला देतो. त्रिदंडी संन्यासाची व पावसाळ्याचे चार महिने रैवतकावर राहण्याची सूचना कृष्णाकडूनच दिली जाते. तेथून बळराम राजवाड्यात घेऊन जाईल आणि मग पुढील कार्यभाग "मीच घडवीन तुझा कैवारी" असे आश्वासनही कृष्णाकडून मिळते. निरंजनमाधवाने येथपर्यंतचा कथाभाग चंपूच्या पहिल्या तीन सर्गांत आणला आहे. चौथ्या सर्गात बळराम-अर्जुन यांचा संवाद आहे. बळरामाच्या भोळेपणाचे व अर्जुनाच्या नाट्यनैपुण्याचे येथे उत्कृष्ट दर्शन होते.

अर्जुनाच्या यतिवेशाला व त्याच्या कृतकभाषणाला बळराम साफ फसतो आणि त्याला केवळ राजवाड्यातच नव्हे तर लोकांची जेथे वर्दळ नाही अशा 'गुह्यठायी' आणून ठेवतो. येथचे सारे संभाषण खूपच स्वाभाविक उतरले आहे. एकंदर चंपूच्या सांकेतिक स्वरूपात हे आपल्या वेगळेपणामुळे जसे उठून दिसते, तसेच त्यातून व्यक्त होणारे व्यक्तिचित्रणही सांकेतिकतेच्या मर्यादा ओलांडून प्रत्ययकारी होते.

ज्या कपटनाट्याची योजना व आरंभ ही अनुक्रमे ३ऱ्या व ४थ्या सर्गांत झाली आहेत त्या कपटनाट्यातील महत्त्वाच्या घटना ५व्या सर्गात घडतात. प्रथम राजप्रासादातील 'अतिगुह्यठायी' यतीला ठेवले जाते, आणि कृष्णासहित सारे यादव रोज यतिदर्शन घेताना पाहून बळरामाकडून सुभद्रेला यतिसेवा करण्यास सांगितले जाते. सुभद्रा आणि यतिवेषधारी अर्जुन एकांत ठिकाणी एकत्र येतात आणि या कपटनाट्याचा उत्कर्षबिंदू गाठला जातो. चित्रात पाहिलेल्या अर्जुनासारखाच हा यती असल्याचे सुभद्रेला जाणवते. 'इंद्रप्रस्थपुरीत धर्मनिकटी' काही काळ या यतीने

काढलेला आहे, हे माहीत असल्याने, व नित्य सेवेने थोडे थोडे बोलून भीड चेपल्याने ती त्याला अर्जुनाचे कुशल वर्तमान विचारते. इतकेच नव्हे, तर 'नेच्छी हे मन अर्जुनाविण पती' हे मनीचे गुह्यही सांगून टाकते. येथे अर्जुनही तिची परीक्षा पाहण्यासाठी दुर्योधनालाच वरण्यात तिचे कसे कल्याण आहे हे सांगतो. पण "माझा एकचि भाव अर्जुनविना नेच्छी कदा मी पती।" असे ती सांगते, तेव्हा "तू पराधीन वो राजबाळी। अत्याग्रही बळिराम महाबळी। निग्रहें सुयोधनासि तुज देईल तयाकाळीं। यत्न काय तुझा चालेल वद वो वेल्हाळी।" असा प्रतिप्रश्न अर्जुन करतो. त्यावर रुक्मिणीच्या पावलावर पाऊल टाकून पार्थाला आपली पत्रिका पाठवून बोलावून घेईन आणि मग कृष्णाने रुक्मिणीचे हरण केले तसेच तोही माझे हरण करील, अशी आपली आशा ती व्यक्त करते; आणि हे जर न घडले तर मग प्राणत्याग करीन हाही आपला निश्चय ती सांगते. सुभद्रेला यतीबद्दल खूपच विश्वास वाटत असला पाहिजे. त्याविना ती हे सारे बोलती ना. पण ती एवढेच बोलून थांबत नाही तर यतीबरोबर अर्जुनाला असा निरोप पाठवते की "रैवतकावरील देवीच्या पूजनासाठी मी जेव्हा जाईन तेव्हा तू माझे हरण कर" (५–९३). सुभद्रेचा हा निरोप ऐकून मात्र अर्जुनाला आपले नाटक टिकविणे अशक्य होते, आणि तो गौप्यस्फोट करतो. मात्र "चंपूभारतम्"काराने वर्णिल्या प्रमाणे तो सुभद्रेच्या कपाळाचे चुंबन घेण्याचे धार्ष्ट्य करीत नाही; तर फक्त

तूझाहि मज वेध लागुनि सये आलो अशा संकटे (५–४८)

एवढेच सांगतो. आणि निरंजनमाधवही

ऐसे चित्त परस्परें मिसळले पुष्पायुधे व्यापिले।
नेत्रप्रांत विलोकने स्मितमुखें सस्नेहमोहाकुलें॥
एकाएक निरीक्षणा न करितां कल्पांत होती पळे। (५–४९)

एवढे वर्णन करण्यावरच आवरते घेतो. याचे कारण अर्जुनसुभद्रेच्या प्रणयक्रीडा वर्णन करण्यापेक्षा कृष्णाचे व्यवहारकुशल स्वभाववैशिष्ट्य त्याला रंगवावयाचे होते, असे तर नव्हे? कारण काहीही असो, पण अर्जुनाला

देवाप्रमाणे वाटणाऱ्या कृष्णाचे आणखी एक कपटनाट्य त्याने रेखाटले आहे; आणि त्यासाठी चूर्णिकेचा यथायोग्य उपयोग करून घेतला आहे.

अर्जुन सुभद्रेपुढे प्रकट झाला आहे व हे त्या दोघांचे गुज वसुदेवदेवकीपर्यंतही पोहोचले आहे, हे ध्यानात येताच कृष्णाने पुढील डाव टाकला आहे. कृष्णाच्या कपटनाट्यातील हा अखेरचा अंक आहे. यतीकडून काही अनुचित घडणे अशक्य नाही, तेव्हा आपण सावध राहिले पाहिजे, अशी साळसूद सूचना श्रीकृष्ण बळरामाला देतो: "यती हा 'तरुण रूपस सकळ कळा' असा; आणि सुभद्रा 'तारुण्यमंडिता'; शिवाय ती एकांतात यतिसेवा करण्यात मग्न; अशा परिस्थितीत यती चळला, लांछनास्पद असे त्याने काही केले तर? अर्थात् युद्धिष्ठिरासारख्या ज्ञानवैराग्यसंपन्नाजवळ काही काळ घालविलेल्या व स्वतः पुण्याचरणी दिसणाऱ्या या यतीकडून अनुचित काही घडणार नाही म्हणा. पण कुणी सांगावे? आपण आपले त्याला नकळत सावध राहिलेले बरे." असा हा त्याचा मानभावी सल्ला म्हणजे अखेरीस अर्जुनाने सुभद्रेचे हरण केल्यावर आपण नामानिराळा राहावयास तो मोकळा. मात्र पुनः यतीची पूजाअर्चा, हास्यविनोद इत्यादींच्या साह्याने आरंभिलेल्या नाटकाची रंगत बिघडू नये अशी खबरदारी घ्यायलाही तो चुकत नाही. निरंजनमाधवाने पाचवा सर्ग संपविला आहे तो येथे.

निरंजनमाधवाने यानंतरच्या घटना मात्र पुढील दोन सर्गांत झटपट घडविल्या आहेत. पैकी सहाव्या सर्गात, अर्जुनाकडून द्वारका सोडून जाण्याची अनुज्ञा मागविली आहे. यतीने कुणा गृहस्थाच्या घरी फार दिवस राहू नये हे त्याचे अर्जुनाने दिलेले कारण. त्यावर, रैवतकपर्वतावर दुसऱ्याच दिवसापासून सुरू होणारा उत्सव तेवढा स्वामींनी पाहावा व मग जावे अशी बळराम विनंती करतो व अर्जुन ती मान्य करतो. यानंतर निरंजनमाधवाने साऱ्या यादवस्त्रीपुरुषांच्या रैवतकगमनाचे वर्णन केले आहे. त्यात एका रत्नखचित रथावर सुभद्रा बसली आहे आणि दुसऱ्या एका 'सज्जीकृत' रथावर अर्जुन बसला आहे. अर्जुनाचा रथ अर्थात् स्त्रियांच्या 'संदोहीच' आहे, आणि त्यांच्या मागेपुढे सारे रणचतुर यादववीर आहेत.

द्वारकानगरी सोडून थोडे दूर जाताच आणि आपल्या जवळपासची वीरांची गर्दी विरळ झालेली पाहताच अर्जुन आपला रथ सुभद्रेच्या रथाजवळ

आणतो; आणि क्षणात सुभद्रेला हात देऊन आपल्या रथावर घेतो. सुभद्राही अर्जुनाच्या रथावरील सारथ्याला ढकलून देऊन स्वतःच सारथ्य करून रथ गर्दीतून बाहेर काढते. (६–२१) येथे सुभद्राही अर्जुनाला मथली असल्याचे स्पष्ट केले आहे. यानंतर, अर्थात्, कोलाहल झाला. यादव-स्त्रियांनी आक्रोश केला,

> तेहीं काय म्हणोनि भिक्षुकरथीं आरूढली संप्रती ।
> जे कां शीलवती महाशुभमती मानीत होतो किती ॥

असा सुभद्रेला दोष दिला, आणि यादववीरांनीही वृथा वल्गना सुरू केल्या, तेव्हा अर्जुन

> माझी स्त्यां हरिली वदा त्वरित जा त्या रामकृष्णाप्रती ।
> आहे पांडव–धर्मबंधु वरितो मन्मातुळाची सुता ॥
> माझा भाग यथार्थ हो परिसिजे आहे विधि नेमिता ॥ (६–३२)

असे स्पष्ट करतो आणि

> आहे मीं समरीं उभा जरि तुम्हां युद्धी असे वासना ।

असे आव्हान देतो.

हे ऐकून व खुद्द सुभद्रा त्याचे सारथ्यकर्म करताना पाहून बिचारे यादववीर सरळ रामकृष्णांना हे सांगण्यास परतात. येथे सहावा सर्ग संपतो.

सातव्या सर्गांत, हे वृत्त बळरामाला कळते. बळराम चिडतो, संतापतो; त्याला पश्चात्तापही होतो. अर्जुनाचा वध करण्याची तो प्रतिज्ञा करतो. बळरामाचा संताप आणि पश्चात्ताप यांचे कवीने केलेले वर्णन मोठे स्वाभाविक वाटते. कृष्णाने आपल्याला सावध राहण्याची सूचना दिली होती याचे स्मरण होऊन तो कृष्णाकडे हळूच पाहतो असे कवीने जे सांगितले आहे ते मोठे मार्मिक आहे. यानंतर युद्ध न करण्याची कृष्णाची सूचना आणि त्यासाठी त्याने दिलेली कारणे ही सारी समर्पक आणि व्यवहार्य आहेत.

> जे स्पर्शिली त्या नरनायकाने । मी नायके अन्य वरील काने (७–२९)

इतकेच नव्हे तर,

> जे वा सुभद्रा वश त्यासि झाली। तें काय अन्याप्रति माळ घाली
> ठेवील तें जीव कशी क्षणार्धे। टाकील ते देह जसा तृणार्धे। (७-३०)

असा इशाराही कृष्ण देतो. आणि अखेर 'बलीयसी केवळ ईश्वरेच्छा' असे मानून सुभद्रा अर्जुनाला द्यावी असा सल्ला देतो. उग्रसेनादी साऱ्या यादववीरांना हे मान्य होते. अर्जुन हाच सुभद्रेला योग्य असल्याचे त्यांना आता जाणवते आणि अर्जुनाला आदरसत्काराने परत बोलाविले जाते. यानंतर निरंजनमाधवाने द्वारकानगरी शृंगारल्याचे, युधिष्ठिरादी पांडव व अन्य वऱ्हाडी आणविल्याचे व कन्यादान केल्याचे थोडक्यात निवेदिले आहे. विवाहानंतर अपार कन्याधन, दासदासी इत्यादी देऊन व इतरेजनांचा यथोचित सत्कार करून वधूवरांना स्वगृही पाठविले आहे; आणि निरंजनमाधवाने आपली "अपूर्वा सुभद्राविवाहाख्य गाथा" संपविली आहे.

निरंजनमाधवाची प्रस्तुत "सुभद्राविवाहाख्य गाथा" एका परीने अपूर्वच म्हटली पाहिजे. भारत, भागवत व चंपूभारत यातील कथाक्रमात त्याने निश्चित भर टाकली आहे, आणि त्यामुळे एकंदर कथेची रंगत वाढविली आहे. संस्कृत विदग्ध महाकाव्याचे आदर्श समोर ठेऊन काव्य करणारा हा कवी. काव्याची सर्गबद्ध रचना, वृत्तालंकारादींची योजना आणि सुभद्रा, रैवतक, वर्षाऋतू वगैरेंच्या वर्णनात आलेली चमत्कृतिपूर्ण सांकेतिकता, यात त्याच्या आदर्शांची आठवणही भरपूर होते. मराठीत पूर्वपरंपरा नसूनही संस्कृतमधील चंपूच्या धर्तीवर प्रथमच-आणि एकमेव-चंपू लिहिण्यातही त्याची हीच प्रवृत्ती दिसते. परंतु संस्कृत काव्याची ही पंडिती चौकट जरी सोडली तरी त्यात आढळणारे चित्र संपूर्णपणे सांकेतिक आहे असे दिसत नाही. अर्जुनावर आधीपासून असणाऱ्या सुभद्रेच्या स्त्रीस्वभावोचित प्रीतीचे वर्णन येथे प्रथमच केले गेले आहे. तसेच नारदाचे पात्रही येथे प्रथमच आणलेले आहे. दुर्योधन-सुभद्राविवाहसंकल्पाची वार्ता त्याच्याकडून अर्जुनाला कळविण्यात कथेचा सांधा जसा चपखल सांधला गेला आहे तसाच नायकाच्या वीरवृत्तीला आव्हान द्यावयालाही उपयुक्त ठरला आहे. कृष्ण हा अर्जुनाचा साह्यकर्ता असल्याचे भारतादी सर्वच पूर्वग्रंथात वर्णिले आहे. परंतु प्रस्तुत

चंपूतल्या इतका व्यवहारकुशल व नाटकी कृष्ण इतरत्र कोठेच दिसत नाही. कृष्णाची ही व्यक्तिरेखा खास निरंजनमाधवाची निर्मिती म्हटली पाहिजे. अर्जुनाचे स्वभावचित्र बरेचसे परंपरागत असले तरी त्याचे निरंजनमाधवाने केलेले चित्रण खूपच स्वाभाविक उतरले आहे. विशेषतः त्याचे बळरामाशी होणारे संभाषण आणि सुभद्रेची परीक्षा घेण्यासाठी त्याने दुर्योधनसुभद्रा-विवाहाची केलेली प्रशस्ती, हीही प्रत्ययकारी झाली आहेत. बळरामाची व्यक्तिरेखा सांकेतिकतेपासून खूपच अलिप्त आहे. आणि म्हणून वरवर चमत्कृतिपूर्ण व सांकेतिक वाटणाऱ्या या काव्यात केवळ अनुकरण नसून नवनिर्मितीचा खूपच अंश आहे हे मान्य करावे लागते.

प्रस्तुत चंपूतील चूर्णिकांचा स्वतंत्र उल्लेख केला पाहिजे. चंपूतील गद्यपद्य रचनेच्या आणि हरिकीर्तनातील गद्यपद्यविवेचनाच्या परस्पर संबंधाचा उल्लेख या आधी केलेलाच आहे. परंतु निरंजनमाधवाच्या या चंपूतील गद्य विभागांनी—चूर्णिकांनी—दोन महत्त्वपूर्ण घटना जोडण्याचे काम केलेले आहे. संस्कृत चंपूत केवळ रुचिभेदास्तव व प्रमाणरहित येणाऱ्या चूर्णिकांच्या अनुकरणाने जरी येथे त्या अलेल्या असल्या तरी त्यांचा जो उपयोग निरंजनमाधवाने करून घेतला आहे, त्यात त्याचे कौशल्य आहे. प्रस्तुत चंपूत एकूण दहा चूर्णिका आहेत. त्यांतील काहीत बाणाच्या कादंबरीची मधून मधून आठवण होत असली तरी काहींचा उपयोग अत्यंत नाट्यपूर्ण प्रसंगांच्या रंगतीसाठी करून घेतलेला आहे. उदा. नारद-अर्जुनभेट व त्यांचा संवाद, कृष्णार्जुनभेट व कृष्णाने पुढील कपट-नाट्याची अर्जुनाला दिलेली कल्पना आणि त्याहीपेक्षा उल्लेखनीय म्हणजे कृष्णाने बळरामाला यतीबद्दल सावध राहण्याची दिलेली मानभावी सूचना. निरंजनमाधवाचा प्रस्तुत सुभद्राचंपू मराठीत तो केवळ एकमेव आहे म्हणून महत्त्वाचा ठरतो असे नव्हे तर त्यातील वर उल्लेखिलेल्या विशेषामुळेही महत्त्वाचा ठरतो.

आख्यानकविता ही मुख्यतः निवेदनात्मक कविता. आणि निवेदन हे पुष्कळदा गद्यसदृश, अकाव्यमय होण्याची शक्यता असते. ही अकाव्यमयता दूर करून आख्यानकवितेची काव्यात्मकता सलग टिकविण्यासाठी राष्ट्रप्रेम, धर्मप्रेम वा अन्य कोणती तरी सर्वव्यापी भावना आख्यानकवितेच्या मूलस्रोतात अनुस्यूत व्हावी लागते. परंतु अशी एखादी प्रबळ, सर्व आख्यानाला तोलून

धरणारी, भावना नसेल तर मधून मधून छंदोबद्ध गद्याचा प्रत्यय येणे अपरिहार्य ठरते. मला वाटते येथे चंपूसारख्या गद्यपद्य रचनेचा अवलंब अनेक दृष्ट्या हितप्रद ठरावा. चंपूतील चूर्णिका या गद्य असल्या तरी यमकानुप्रासयुक्त असतात; ठेक्यावर म्हणता वाचता येतात; दोन महत्त्वाच्या प्रसंगामधील तुटकपणा निवेदनाने जोडू शकतात. गद्यप्राय छंदोबद्ध रचनेपेक्षा मुक्तछंदाला जवळ अशी ही सरळ गद्यरचना केव्हाही उत्तम. जे निवेदन अवश्य असते परंतु जे काव्यमय होण्याची शक्यता नसते ते निवेदन या चूर्णिकांच्या साहाय्याने करणे केव्हाही उत्तम. त्यामुळे निवेदन संपूर्णपणे जरी काव्यमय होऊ शकत नसले तरी चूर्णिकांच्या एकंदर रचनापद्धतीमुळे त्याची गद्यप्रायता तरी निश्चितपणे कमी होते. मराठीतील निरंजन माधवाचा 'सुभद्राचंपू' या दृष्टीने पाहण्यासारखा आहे. मराठीतला हा एकमेव चंपू. त्यानंतर अन्य कोणा कवीने चंपूकाव्याचे लेखन केले नाही. परंतु चंपूतील गद्यपद्याचा यथायोग्य उपयोग करून संपूर्ण व सलग अशा काव्यमय आख्यानकवितेचे लेखन अशक्य ठरू नये. एखाद्या समर्थ कथाकवीने आजही हा प्रयोग करून पाहण्यासारखा आहे.

६

# केशवसुतांची कविता : परंपरा व प्रयोग

केशवसुतांनी मराठी कवितेत नवीन परंपरा सुरू केली, असे म्हणत असताना एका गोष्टीकडे आपले दुर्लक्ष तर होत नाही ना, असे सतत मनात येते : ती गोष्ट म्हणजे केशवसुतांच्या कवितेत पूर्वपरंपरेचा काही एक वारसा असावा, नव्हे, आहे, ही. आणि म्हणून अव्वल इंग्रजीत मराठी कवितेची जुनी परंपरा खंडित झाली हे जे सामान्यपणे म्हटले जाते ते कितपत बरोबर आहे, हे केशवसुतांच्या कवितेच्या संदर्भात तपासून पाहणे अवश्य वाटते.[१]

१. केशवसुतांनी मराठी कवितेत क्रांती केली की उत्क्रांती केली हा प्रश्न या आधी चर्चिला गेला आहे. परंतु क्रांतिउत्क्रांतीसंबंधीच्या चर्चेत केशवसुतपूर्व कविता म्हणजे अव्वल इंग्रजीच्या उत्तरकाळांतील व केशवसुतांच्या लगत आधीच्या काळातील कविता – उदा० महाजनी, मोगरे वगैरेंची कविता – असे गृहीत धरलेले आहे. प्रस्तुत मी ज्या परंपरेचा उल्लेख करीत आहे ती इ. स. १८१८ पूर्वीच्या मराठी कवितेतील परंपरा होय; आणि म्हणून ती परंपरा १८१८ नंतर खंडित झाली असा जो समज, काही वेळा, व्यक्त होतो त्या समजाची तपासणी करणे अगत्याचे वाटते; आणि तोच प्रयत्न येथे केला आहे.

मराठी कवितेच्या एकंदर पूर्वपरंपरेकडे वरवर दृष्टी टाकली तरी तिची समृद्धता लक्षात येते : तिने वेळोवेळी अनेक प्रयोजने साधली व त्यासाठी अनेक रूपे घेतली : आपले खास स्वतःचे, आपल्या प्रकृतीला पूर्णपणे अरूनुप असे, आत्माविष्काराचे रूप तर तिने घेतलेच – संतांच्या अभंग-वाणीच्या रूपाने. परंतु त्या जोडीलाच विवेचक भाष्यग्रंथही तिने पैज मारून काव्यात्म करून दाखविले. तत्त्वनिरूपण, तत्त्वप्रतिपादन, यांसारखे तिच्या काव्यात्म प्रकृतीला विरोधी असणारे विषयही तिने वेगवेगळ्या प्रकारांनी रंगविले. व्यास-वाल्मिकीसारख्यांची आर्ष महाकाव्ये, त्यातील सौंदर्यासकट, अनुवादरूपाने मराठीत आणलीच, पण त्या जोडीला अनेक पौराणिक आख्यानांना मराठी आख्यानक कवितेचे घाट दिले. स्वातंत्र्याच्या काळात रणमस्तांना रणांगणावर झुंज द्यावयाला तिने उद्युक्त केले तर, रावबाजीच्या कारकीर्दीत मदनमस्तांच्या मोहबतीसाठी लावणीच्या रूपाने उघड व भडक शृंगाराचे इशारे तिने केले. मराठी कवितेने प्राचीन काळी घेतलेली ही विविध रूपे व साधलेली विविध प्रयोजने पाहिली म्हणजे तिच्या पूर्वपरंपरेच्या समृद्ध स्वरूपाची कल्पना येते. आज त्यांपैकी काही प्रयोजने उपरी मानली जात आहेत; आणि आजची नवी कविता अधिकाधिक विशुद्धपणे अवतरत आहे, असे मानले जात आहे. त्यातील कोणती प्रयोजने उपरी व ती का यासंबंधीचा विचार तूर्त सोडला तरी प्राचीन काळी तिने ती प्रयोजने साधली व त्यांच्या अनुरोधाने वेगवेगळ्या रूपांनी ती अवतरली, हेच तिचे वैशिष्ट्य; आणि हेच तिच्या समृद्ध परंपरेचे लक्षण.

मराठी कवितेची ही पूर्वपरंपरा अव्वल इंग्रजीत खंडित झाली असा सामान्य समज आहे. परंतु ही परंपरा अजीबात खंडित झाली की नव्या रूपांनी अवतरली, याचा विचार झाला पाहिजे. आणि या विचारातच केशवसुतांच्या नव्या परंपरेचा पूर्वपरंपरेशी असणारा संबंध स्पष्ट होणार आहे.

केशवसुतांच्या एकंदर काव्यसृष्टीकडे पाहिले तर काय दिसते? त्यात कोणकोणत्या गोष्टी नव्याने आल्या? स्थूल मानाने पाहिले व रूढ ढोबळ भाषेत सांगावयाचे म्हटले तर त्यांच्या काही कविता सामाजिक आशय व्यक्त करणाऱ्या आहेत, काही कवी व काव्य यांवरच्या आहेत, काही निसर्गावरच्या आहेत, काही प्रीतिभाव व्यक्त करणाऱ्या आहेत, तर काही, सामान्यपणे

गूढगुंजनपर ज्यांना म्हटले जाते, त्या प्रकारच्या आहेत.

केशवसुतांनी योजलेली वृत्ते व त्यांची भाषा या संबंधीचा विचार थोडा वेगळ्या प्रकारांनी करता येईल, म्हणून, आपण तो तूर्त बाजूला ठेऊ; आणि वर उल्लेखिलेल्या त्यांच्या काव्यसृष्टीकडे जरा बारकाईने पाहू: निसर्ग, प्रीती आणि काव्य यासंबंधीच्या त्यांच्या कविता निःसंशय नवीन प्रकारच्या आहेत. म्हणजे त्यांचा आशय व त्याना आलेले रूप मराठी कवितेत येथे प्रथमच व्यक्त झाले आहे. शुद्ध भावकविता म्हणून जी संबोधिली जाते तिचा येथे प्रथमच प्रत्यय येतो आहे. आशयाभिव्यक्तीचे अद्वैत येथे जाणवते आहे. कवितेच्या घटकाघटकातून मिळणारा आनंद एकंदर साऱ्या कवितेच्या आनंदाशी सुसंगत आहे. आत्माविष्काराखेरीज अन्य कोणतेही प्रयोजन साधण्याचा येथे प्रयत्न नाही. आणि मला वाटते, केशवसुतांनी मराठी काव्यपरंपरेत नवीन जर काही आणले असेल तर ते हे. किंबहुना मराठी काव्यपरंपरेच्या महावस्त्राला या नवीन सोनसळांनी एक वेगळेच, पण झगमगते, सौंदर्य लाभले आहे. केशवसुतांचे युगप्रवर्तकत्व, माझ्या मताने, त्यातच आहे. कारण या कविता केवळ वर्णनपर नाहीत तर विवक्षित भाववृत्ती प्रकट करणाऱ्या शुद्ध भावकविता आहेत. सकल सृष्टीत सामावलेल्या 'सोऽहं'शी कवीच्या 'अहं'ने केलेला तो संवाद आहे: नव्हे, सकल सृष्टीतील अहंचाच तो उद्गार आहे.

परंतु या आत्माविष्कारार्थ अवतरलेल्या कविता सोडल्या तर इतर सामाजिक आशयाच्या व गूढगुंजनपर म्हणविणाऱ्या ज्या कविता आहेत त्या सर्वस्वी 'नवीन' आहेत, असे म्हणता येईल का? सामाजिक आशय 'सामाजिक' आहे, म्हणून फार तर नवा म्हणता येईल. परंतु जुन्या आध्यात्मिक आशयाचे हे नवीन रूप नाही का? प्राचीन काळी मराठी कवितेने असे अनेक आशय पेलल्याचे आपल्याला माहीत आहे. तत्त्वप्रतिपादन तिने एके काळी केलेले होतेच. त्याचाच हा एक सामाजिक म्हणविणारा पैलू. अर्थात येथेही, सामाजिक आशय व्यक्त करावयाचे एकदा मान्य केल्यावर तो संपूर्णपणे काव्यमय होतो की नाही, याची तिने फिकीर केली नाही. प्राचीन काळातल्याप्रमाणेच तिने येथे स्वतःला साधनरूप होऊ दिले आहे. येथेच, मला वाटते, केशवसुतांच्या कवितेचा एक धागा पूर्वपरंपरेशी जोडला जातो.

याच संदर्भात आणखी एक गोष्ट पाहण्यासारखी आहे. पोवाड्याचे रूप घेतांना शूरवीरांना शत्रूवर हल्ला करण्याला प्रवृत्त करणे एवढेच ध्येय मराठी कवितेने आपल्या समोर ठेवले होते. मग त्यातील वीरभावना वीररसाप्रत पोहोचून वीररसाचा आनंद देता येवो वा न देवो. किंबहुना परिणामकारक प्रचार, कृतींना आवाहन, एवढाच तिचा जीवनहेतू होता. केशवसुतांच्या 'तुतारी 'तही हीच गोष्ट प्रत्ययाला येते. रूढी, जुलूम, दंभ इत्यादींवर हल्ला करावयाला ती सांगत आहे. चीड आणणे, चेव आणणे आणि आवेशाने 'हर हर ' गर्जत पुढे सरावयास सांगणे, एवढेच त्यातून साधावयाचे आहे. आणि म्हणून तर तुतारी. नाहीतर 'सारंगी ती सतार सुंदर, वीणा बीनहि मृंदग बाजा ' इत्यादी होतीच; पण केशवसुतांनी 'तुतारी ' निवडली व स्वप्राणाने ती फुंकून सगळी गगने भेदून टाकली. जुन्या पोवाड्यांचे व तुतारीचे नाते निकटचे ठरते ते यामुळे. कवितेचे नवीन युग निर्माण करणाऱ्या केशवसुती कवितेचा पूर्वपरंपरेशी जोडणारा हा आणखी एक दुवा.

या दुव्याप्रमाणेच आणखीही एक दुवा आढळतो : माझ्या दृष्टीने केशवसुतांच्या कवितेचे खरे सामर्थ्य ज्या गूढगुंजनपर कवितेत आहे त्यात तो आढळतो. प्राचीन मराठी संतांनी आत्मानुभवाच्या आविष्कारार्थ जी अभंगवाणी लिहिली, तिची केशवसुतांच्या 'हरपले श्रेय ' 'झपूर्झा ' वगैरे कवितांवरून येथे आठवण होते. ज्ञानेश्वर, नामदेव, तुकाराम इत्यादी कितीतरी संतांनी आपल्या अंतःकरणाचे आर्त बोल त्यातून व्यक्त केले आहेत. त्यातील बरीचशी कविता शुद्ध भावगीतांच्या स्वरूपाची आहे. म्हणूनच वा. ब. पटवर्धनासारख्या मार्मिक रसिकाला तिच्यात पाश्चात्य lyric चा भास झाला. नव्हे, ते तिला आध्यात्मिक भावकविताच (spiritual lyric) म्हणतात. या उलट केशवसुतांच्या गूढगुंजनपर कवितेत मला प्राचीन अभंगवाणीचा भास होतो. केशवसुत जणू हरपलेल्या आत्मानुभवाचा शोध घेत आहेत. वर्डस्वर्थच्या intimations of immortality' यासारख्या कवितांतील अनुभवाची जरी त्यावरून आठवण होत असली, आणि वर्डस्वर्थ व इतर रोमँटिक कवींच्या काही अनुभवप्रवृत्तींचा भास तिच्यात होत असला तरी या गूढगुंजनपर कवितेचे खरे नाते जुन्या अभंगवाणीशी आहे. आयुष्याच्या अखेरीअखेरीस केशवसुतांनी केलेला अभंगही अशीच साक्ष देईल. आणि

म्हणूनच असे म्हणावेसे वाटते की मराठी कवितेच्या पूर्वपरंपरेशी सांधणारा केशवसुती कवितेतील हा आणखी एक धागा.

केशवसुतांच्या कवितेत जुनी परंपरा व नवे प्रयोग यांचे मनोज्ञ मिश्रण आढळते ते यामुळे. नवे प्रयोग करताना तिने आपला जुना वारसा सोडला नाही. अर्थात् हा वारसा येथे पूर्वीच्याच रूपात आढळणार नाही. कालमानाप्रमाणे त्यालाही थोडे वेगळे रूप आलेले आहे. परंतु हे वरचे रूप वेगळे असले तरी अंतरीचे स्वरूप मात्र पूर्वपरंपरेचे आहे.

परंपरा आणि प्रयोग यांच्यात आपण जितका विरोध मानतो तितका तो नसतो. परंपरा असणे वा परंपरेची जाणीव ठेवणे हे केव्हाही चांगलेच. फक्त त्यातून परंपरावादी बनणे टाळले पाहिजे. परंपरेला अर्थ असतो, परंतु तिचा वाद (ism) झाला की त्यातील अर्थाला संकुचितता येते; अर्थशून्य कर्मठपणा बाणू लागतो; आणि अखेर परंपरेतून सांकेतिकता जन्म घेते. सांकेतिकता म्हटली की निरर्थकता आली. परंपरेतील विवक्षित प्रवृत्तींना सांकळलेपणा आला की त्यातील चैतन्य नाहीसे होते आणि तोचतोचपणाचे आवर्त सुरू होते. कृत्रिमतेला महत्त्व येते आणि कवितेचे जिवंतपण गुदमरते. आणि येथेच प्रयोगवादी पुढे येतात. या प्रयोगवाद्यांना परंपरेची जाण असते. परंपरेतून निरर्थक सांकेतिका जन्मल्याचे खटकत असते; आणि म्हणून कवितेला पुनः चैतन्यमय रूप देण्याचा ते प्रयत्न करतात. हे प्रयत्न म्हणजेच त्यांचे प्रयोग. या प्रयोगात परंपरेचेही मिश्रण होते; फक्त ते निराळ्या स्वरूपात, आणि निराळ्या संदर्भात. परंपरेलाच येथे जणू नवीन अर्थ येत असतो. उदा० केशवसुतांच्या सामाजिक आशयाच्या कवितात तो आल्याचें वर दाखविले आहे तसा. त्यांच्या 'तुतारी'सारख्या कवितांत पोवाड्यांची प्रतीती येणे व गूढगुंजनपर कवितेत जुन्या आध्यात्मिक आविष्काराचे धागे आढळणे, हे त्यांपैकीच.

परंपरा आणि प्रयोग यांच्या परस्पर संबंधप्रक्रियेत परंपरेला जसा नवा अर्थ येतो, तद्वत् प्रयोगांनी परंपरेत नवीन भर पडत जाते. किंबहुना प्रयोग करू पाहणाऱ्या कवीला परंपरेचा खरा अर्थ माहीत असतो, आणि म्हणून ती तुटल्याबद्दल वा तिला आलेल्या विकृत सांकेतिक रूपाबद्दल त्याला खंत वाटत असते. प्रसंगी चीडही येत असते. आणि म्हणून त्याची प्रतिक्रिया

क्वचित खूर होते. परंतु मुख्य मुद्दा ती व्यक्त कशी होते हा नाही तर प्रयोग करणाऱ्या कवीला परंपरेची पोटतिडीक असते की नाही हा. ती असते हे तर खरेच, पण त्या जोडीला त्याला समकालीनांची जाणही असते. इतिहासाइतकाच वर्तमानही त्याला प्रिय असतो. आणि इतिहासाचा अर्थ वर्तमानाच्या संदर्भात तो लावू पाहतो. त्यासाठी त्याची नजर चौफेर फिरत असते. स्वतःची भाषा आणि वाङ्मय यांच्या जोडीला परक्यांची भाषा आणि त्यांचे वाङ्मय यांचेही तो भान राखतो. आणि परक्यांच्या वाङ्मयात जर काही प्रभावी गुण आढळले तर त्यांचे वेळी अनुकरण करावयालाही तो मागेपुढे पाहात नाही. फक्त हे अनुकरण आपल्या परंपरेशी सांधण्याचा मात्र त्याचा प्रयत्न असतो. अर्थात् हा प्रयत्न स्पष्टपणे दिसेलच असे नाही. सारांश, या प्रयोगवाद्याला ऐतिहासिकाइतकेच तौलनिकतेचेही महत्त्व कळते, आणि म्हणूनच तात्कालिकाला तो शाश्वताचे स्वरूप देऊ शकतो.

परंपरा आणि प्रयोग यांचा हा निकट व परस्पर संबंध लक्षात घेतला तर केशवसुतांच्या कवितेत नव्याजुन्याचे कसे मनोहर मिश्रण झाले आहे हे प्रत्ययाला येते: नव्हे त्यांनी केलेल्या प्रयोगांनी आपली जुनी परंपराच नव्या रूपांनी व नव्या अर्थांनी अवतीर्ण झाली असल्याचेही जाणवते.

केशवसुतांनी आपल्या कवितेत परंपरेला एक नवा अर्थ देऊन तिचा नवीन अवतार प्रत्ययाला आणला असला तरी त्यांचे कार्य एवढ्यानेच संपत नाही. त्यांनी मराठी कवितेत अत्यंत अर्थपूर्ण व लक्षणीय भर घातली आहे. आणि ही भर अशा काही स्वरूपाची व सामर्थ्याची आहे की त्यातूनच एक नवीन परंपरा निर्माण झाली. केशवसुतांचा संप्रदाय म्हणतात तो यातूनच निर्माण झाला. या संप्रदायाची वा मराठी कवितेत आलेल्या नवीनपणाची प्रमुख खूण म्हणजे कवितेला आपल्या स्वत्वाची आणि शुद्धत्वाची—शुद्ध स्वरूपात अवतरण्याची—-झालेली जाणीव. मराठी कवितेत ती प्रथम करून दिली ती केशवसुतांनीच. स्वतः केशवसुतांनी कालोचित आणि आपल्या जुन्या परंपरेला धरूनही अन्य प्रयोजनांचा अवलंब केला असला तरी कविता ही अखेर केवळ कविता असली पाहिजे, विशुद्ध स्वरूपात तिने अवतरले पाहिजे, हे त्यांनी प्रत्यक्ष कृतींनी दाखवून दिले. मराठी कवितेला खास आत्माविष्कारार्थ अवतरू देण्याचे श्रेय केशवसुतांचेच. या प्रयत्नामुळेच मराठी कविता नव्या

रूपात अवतरू लागली. या तिच्या नवेपणातच केशवसुतांचे मोठेपण आहे आणि त्यातच त्यांच्या संप्रदायाचे सारही. आणि म्हणूनच

केशवसुत कसले मेले । केशवसुत गातच बसले ।

ही त्यांच्या शिष्याची उक्ती सार्थ ठरते.

७

# भावकविता आणि गीत

आज मराठीत ज्या कविता लिहिल्या जात आहेत त्यातील शुद्ध भावकविता किती, आणि केवळ गीतप्रकारात मोडणाऱ्या कविता किती यासंबंधीची निश्चिती करून घेण्याची वेळ आली आहे. कारण आज आपण त्यांना 'भावकविता' तरी म्हणतो किंवा 'भावगीत' म्हणून तरी संबोधतो. यांपैकी 'भावगीत' हे संबोधन अधिक वापरले जाते. परंतु त्यांच्यापैकी खरोखरी 'भावकविता' या पदवीला सार्थ असणाऱ्या कविता किती, आणि केवळ 'गीत' या नावाने ओळखायला पाहिजेत अशा कविता किती यांचा नीटसा विचार आपण करीत नाही. वस्तुतः आपण ज्यांना 'भावगीत' या नावाने संबोधितो, ती खरोखरी साधी गीतेच असतात. आणि म्हणून या सर्व गोष्टींची नीट कल्पना येण्यासाठी, गीत म्हणजे काय, त्याचे लक्षण कोणते, तसेच त्याचे प्रयोजन काय, इत्यादी प्रश्नांचा नीट विचार झाला पाहिजे. मात्र त्याबरोबरच प्रथमतः ज्या भावकवितेशी गीतांची गल्लत केली जाते त्या भावकवितेचे तरी लक्षण नि प्रयोजन कोणते या गोष्टीची पण जाणीव मनात बाळगली पाहिजे. आणि असे केले म्हणजेच भावकविता आणि गीत यातील मूलभूत फरक कोणता तो लक्षात येऊन, गीतांच्या स्वरूपासंबंधी यथार्थ जाणीव येऊ शकेल.

वस्तुतः भावकविता ही गीताहून फार भिन्न स्वरूपाची असते. भावनेची एकाग्रता आणि उत्कटता यांना जसे तिच्यात महत्त्व असते, तसेच, किंबहुना त्याहून अधिक, महत्त्व त्यामागच्या आत्मनिष्ठेला असते. या आत्म-निष्ठेतून व्यक्त झालेली आणि पुनः स्वयंपूर्ण असणारी ही भावकविता पुनः एकाग्र, उत्कट आणि आत्मनिष्ठ असा परिणाम साधीत असते. या परिणामात वाचकाच्या अंतःकरणात प्राप्त होणारी विशिष्ट भावनात्मक वृत्ती (mood) आणि त्या वृत्तीतून त्याच्या अंतःकरणात भरला जाणारा आनंद म्हणजेच भावकवितेचे प्रयोजन. भावकवितेच्या प्रयोजनातील या शुद्धत्वामुळे ती इतर सर्व कविताप्रकारांहून निराळी ठरते.

भावकवितेच्याबाबत अणखी एक गोष्ट ध्यानात घेण्यासारखी आहे. आणि ती म्हणजे, तिच्या वाचनकसोटीची. भावकवितेचा मूलारंभ ज्या देशात नि ज्या काळी झाला, त्या देशात नि त्या काळी भावकविता ही काही एका वाद्याच्या साथीत म्हटली व ऐकली गेली असली, तरी तिचा त्यानंतरचा इतरत्र जो अवतार आढळतो, आणि ज्याचे मुख्यतः अनुकरण केशवसुतांनी मराठीत केले, त्या अवतारात वाद्यांच्या प्रत्यक्ष साथीला किंवा तिच्या गाण्याऐकण्याला महत्त्व नव्हते. तर उलट, छापण्याची कला अवगत झाल्यामुळे भावकविता ही छापली जाऊ लागली, आणि वाचकांकडून ती एकांतात वाचली जाऊ लागली. आणि म्हणून या स्वरूपातील भावकवितेत जे संगीतत्व दिसते, ते तिच्यात अंतर्भूत असते. म्हणजे असे की ज्या भावनांची ती कविता असते त्या भावनांना त्यांचे स्वतःचे असे काही सूक्ष्म नाद, ताल इत्यादी असतातच. या नादतालांनीच तिचे संगीत बनते. पण ते तिच्या अंतरंगात असते; बहिरंगात, म्हणजे बाहेरच्या शब्दात किंवा साथीच्या तालसुरात नसते. म्हणूनच या प्रकारच्या शुद्ध भावकवितेला, आज, सामान्यपणे रूढ असणाऱ्या 'भावगीत' या नावाने न संबोधता 'भावकविता' याच नावाने ओळखले पाहिजे. केशवसुतांची कविता ही या प्रकारची 'भावकविता' आहे. परंतु तांब्यांनी तिच्यातील भावनांची सूक्ष्मता कमी करून पुनः तिला राग-तालांच्या साथीत बसविल्यामुळे आणि नंतरच्या रविकिरणमंडळातील कवींनी व बोरकरा-दिकांनी त्यांचेच अनुकरण केल्यामुळे केशवसुतांच्या भावकवितेला गीतांचे (क्वचित् नाट्यगीतांचे) स्वरूप आले. अर्थात् त्याचाही एक परिणाम

म्हणून अखेर त्याचे 'गोड गाण्या'त आज रूपांतर झाले आहे, हा भाग वेगळा. परंतु येथे मुख्य मुद्दा असा की भावकविता छापली जाऊ लागताच तिचे वाचन एकांतात होणे शक्य झाले. भावनांची एकाग्रता, उत्कटता नि त्याचप्रमाणे सूक्ष्मता अधिकाधिक वाढू लागली. साहजिकच ही एकाग्रता, ही सूक्ष्मता, समूहमनाला मानवणारी नसल्याने, आणि शिवाय समूहापुढे ती गाऊन दाखविण्याची आवश्यकताही न उरल्यामुळे, कवितेच्या इतर प्रकारापासून आणि विशेषतः गीतप्रकारापासून ही अधिकाधिक निराळी झाली. तिचे एकंदर स्वरूप आणि स्वभाव, त्याचप्रमाणे तिचे प्रयोजन या सर्व बाबतीत ती पूर्णपणे भिन्न आणि स्वतंत्र झाली.

भावकवितेच्या या स्वतंत्रतेमुळे तिची स्वतःची एक नवीन परंपरा सुरु झाली तरी मूळच्या गीतांची परंपरा थांबली, असे मात्र नव्हे. कारण गीतांचीही एक विशिष्ट परंपरा, छापण्याच्याच काय, पण लिहिण्यावाचण्याच्याही आधी-पासून असलेली दिसेल. हिचेच एक प्रकारचे स्वरूप लोकगीतातून सापडते. गीतांचीही एक स्वतंत्र परंपरा आहे, त्यांनाही विशिष्ट स्वरूप आहे, आणि त्यांचे निराळे प्रयोजनही आहे, असे मी म्हणतो त्याचे कारण हेच.

गीत हे मुख्यतः लोकांचे नि लोकांसाठी, म्हणजे समूहासाठी, असते. समोर असलेल्या वा कल्पिलेल्या जनसमूहापुढे ते चालीवर म्हणावयाचे असते. ऐकणारा एक नसून अनेक असल्यामुळे, त्यातील भावना परिचित, स्थूल आणि थोड्याफार अतिरंजित असणे क्रमप्राप्त ठरते. येथे आवाहन करावयाचे असते ते व्यक्तिमनाला नसून समूहमनाला करावयाचे असते. म्हणजे येथे गर्दीचे मानसशास्त्र लागू पडते. आपल्याकडे त्यांना लोक-गीते (किंवा इंग्रजीत folk-songs) म्हणतात ते या दृष्टीने यथायोग्यच आहे. याचा साहजिक परिणाम म्हणजे त्यांच्या विषयात आई, बहीण, पत्नी, प्रेयसी इत्यादिकांच्या भावभावनांना विशेष महत्त्व आले. कारण ही नाती-गोती आणि त्यांच्यामागचे जीवभावही समजातील सर्व स्त्रीपुरुषांना सहज समजू शकणारे आहेत. शिवाय या भावना कुणा एका व्यक्तीच्या मुखातून व्यक्त होत असलेल्या दिसल्या, तरी त्या एका व्यक्तीच्या असतात असे नाही. म्हणजे असे की, येथे ती व्यक्ती महत्त्वाची नसून, तिचे नाते महत्त्वाचे असते. म्हणजेच त्यातील भावना व्यक्तिमनाच्या नसून त्यामागील

नात्यागोत्यांच्या असतात. म्हणूनही कदाचित् असेल की, येथे गीतकाराची वा कवीची व्यक्तिशः विचारपूस करण्याची आपल्याला गरज भासत नाही. कारण त्यात त्या व्यक्तिमनाच्या आविष्काराची मुळी अपेक्षाच नसते. त्यामुळे येथे एकच गीत अनेकांकडून रचले गेले किंवा अनेकांच्या संस्कारातून उतरले तरी चालू शकते; नव्हे, तसे ते पुष्कळदा घडलेले असते.

गीतांच्या विषयात नात्यागोत्यांच्या स्थूल भावनांना किंवा ज्यांना इंग्रजीत sentiments म्हणतात, त्यांना महत्त्व असते असे म्हटले, तरी तेवढ्याने त्यांच्या विषयांची मर्यादा संपत नाही. कारण गीत हे समूहाचे असल्याने समूहाला ज्या ज्या विषयात गोडी वाटेल ते ते विषय गीतात येणे स्वाभाविक आहे. आणि म्हणून त्यात शूरवीरांच्या पराक्रमकथा वा शृंगारकथा असतील किंवा देवाधर्मांच्या पौराणिक कथा असतील, किंवा साध्या हितोपदेशात्मक कथा असतील. कारण, या साऱ्यातून स्थूल स्वरूपाच्या समाजमनरंजनाबरोबर उपदेशकथन साधावयाचे असते. गीतकार हा उत्तम प्रकारचा कथनकारही असावा लागतो तो यासाठीच. गीतात निर्भेळ आत्मनिष्ठेला थारा मिळत नाही तोही यामुळेच. गीतांचे हे एकंदर स्वरूप आणि त्याचप्रमाणे त्यांचे विशिष्ट प्रकारचे असणारे प्रयोजन, या दोन्ही गोष्टी लक्षात घेतल्या म्हणजे, आपोआपच त्यांच्या भाषेबद्दल—म्हणजे भाषेच्या स्वरूपाबद्दल—आणि त्यांच्या साध्या, सोप्या नि ललितमधुर चालींबद्दल थोडीफार कल्पना येऊ शकते.

गीतांची भाषा ही त्यांच्या प्रयोजनाशी सुसंगत अशीच असते; म्हणजे असे की, ती सर्वपरिचित, रूढ, पारंपरिक, निवेदनात्मक किंबहुना सांकेतिक स्वरूपाची असते. सहजार्थत्व हे तर तिचे एक अवश्यांग असते. कारण त्यातून बहुजनसमाजाच्या मनाची पकड घेणे, त्याला त्यात रंगवून, त्यावर अनेक प्रकारच्या भावनांचा—आणि स्थूल विचारांचा आणि नीतिकल्पनांचाही—सुखद वर्षाव करणे इत्यादी गोष्टी तिला मुख्यतः साधावयाच्या असतात. साहजिकच भावकवितेतल्याप्रमाणे प्रतिमा-प्रतीकांचा उपयोग येथे केलेला आढळणार नाही. आणि यदाकदाचित् आढळलाच तर तो अगदी सर्वपरिचित अशा प्रतिमा-प्रतिकांचा; म्हणजे ज्या प्रतिमा-प्रतीकांमधील व्यंग्यार्थ वापरून वापरून नष्ट झाला आहे आणि ज्यांना आता केवळ वाच्यार्थाचे चलनी रूप उरले आहे, अशांचा.

गीतांच्या चालीकडे नजर टाकली तर तिच्यातूनही सामुहिकता स्पष्ट होते. समाजातील कुणाही एकाला वा सगळ्यांना अगदी सहज गळ्यावर म्हणता येईल, अशा प्रकारची त्यांची रचना असते, किंवा ती होत जाते असे म्हटले तर अधिक योग्य होईल. कारण या चालींच्यामुळेही त्यांचे प्रयोजन साधणे सहजसुलभ होत असावे. स्त्री-गीतातील ओवी-छंद किंवा शाहिरांच्या पोवाडे-लावण्यातील धावत्या व लवचिक चाली, त्याचप्रमाणे अनेक आध्यात्मिक पदे आणि गौळणी यांच्या नादमधुर चाली, इत्यादिकांचा या दृष्टीनें विचार करणे मोठे उद्‌बोधक होईल. परंतु तूर्त इतके लक्षात घेतले तरी पुरे की, या धावत्या लवचिक चाली त्यामागच्या विषयाला, म्हणजेच त्याच्या स्थूल सामुहिकतेला, पोषक अशाच असतात.

गीतांचा येथवर जो थोडासा विचार केला त्यात, विशेषतः त्यांच्या विषयां-संबंधीच्या विचारात, पराक्रमकथांचा वा शृंगारकथांचा, म्हणजेच पर्यायाने शाहिरी कवनांचा उल्लेख आला. याचा अर्थ असा की गीतांचा नि शाहिरी कवनांचा निकटचा संबंध असला पाहिजे; नव्हे तो आहे आणि मलाही तेच म्हणावयाचे आहे. मात्र रूढ लोकगीतांत नि शाहिरी गीतांत थोडा फार फरक केला पाहिजे. परंतु तो फरक जातिभिन्नत्वाचा खास नाही. शाहिरी कवनात आपण मुख्यतः शौर्यवीर्यादी प्रसंगांचे वर्णन करणाऱ्या पोवाड्यांचा, व शृंगारभावनेचे (की कामुक भावनेचे?) वर्णन करणाऱ्या लावण्यांचा अंतर्भाव करतो. याचा अर्थ असा की, यात सर्वसामान्य गीतात आढळणाऱ्या बहुविध भावनांच्याऐवजी फक्त वीरभावना व प्रणयभावना यांचेच गाणे गायिले जाते. शिवाय यातील वीरभाव वा प्रणयभाव हेही चिरपरिचित, स्थूल, आणि अतिरंजित असे असतात. तसेच या विशिष्ट भावनांचे वर्णन अशा काही प्रकारे केलेले असते की, त्यामुळे श्रोत्यांची मने त्या त्या भावनांनी उद्दीपित व्हावीत. शाहिरी कवनांच्या श्रवणाने 'मन थरथरते', 'बाहू स्फुरण पावतात', अशा प्रकारची भाषा आपण वापरतो. या भाषेतून आपल्याला असे सुचवावयाचे असते की, शाहिरी कवनांतून भावनेला केवळ जागे करण्याचे, म्हणजेच केवळ तिला चाळविण्याचे कार्य साधले जाते. भावकविता लिहिणारा कवी जेव्हा स्वतःच्या भावनात्मक वृत्तीचा आविष्कार करीत असतो, तेव्हा त्यातून त्याला प्रतीत झालेल्या

भावसत्याची प्रतीती जशी भावकवितेतून मिळत असते तशी या शाहिरी कवितेतून मिळत नाहीं असे मला म्हणावयाचे आहे. अर्थात तशा प्रकारची अपेक्षाही शाहिरांकडून कुणी करीत नाही. कारण शाहिरी कवनांचे प्रयोजनच मुळी श्रोत्यांच्या वीरभावनेला हलवून त्यांना रणसन्मुख करावयाचे किंवा त्यांच्या अतृप्त प्रणयभावनेला जागे करून केवळ कल्पनेने त्यांना तुष्टी द्यावयाची, एवढेच असते. शाहिरी कवनांच्या प्रयोजनांशी हे सुसंगत असले तरी त्यातून जागृत होणाऱ्या भावना रसत्वाप्रत पोहोचू शकत नाहीत आणि म्हणून त्यातून भावसत्याचे कलात्मक दर्शन मिळू शकत नाही, हे मात्र येथे नमूद केले पाहिजे. अर्थात शाहिरी गीतांचे हे वैशिष्ट्य वा निराळेपण मान्य करूनही त्यांच्यातील वस्तुनिष्ठेमुळे, कथनात्मकतेमुळे किंवा एकंदर स्थूल सामूहिकतेमुळे ती सर्वसामान्य गीतांना जवळची अशीच ठरतात. आणि म्हणूनच गीतांच्या प्रकारात व विचारात शाहिरी गीतांचा हा अंतर्भाव.

शाहिरी कवनांप्रमाणे आपापल्या विशिष्ट प्रकृतीमुळे निराळी वाटणारी असली तरी सर्वसामान्य समानधर्मांमुळे गीतप्रकारातच मोडणारी अन्य गीतें म्हणजे प्राचीन मराठीतील भारुडे, पदे, गौळणी इत्यादी. प्राचीन मराठीतील ही भारुडे, पदे किंवा गौळणी इत्यादींना समान असणारा एक विशेष म्हणजे त्यांची आध्यात्मिकता. परंतु ही आध्यात्मिकता सोडली की मग ते ते प्रकार पुनः आपापल्या परीने निराळे आहेत असे दिसते. उदाहरणार्थ : ' भारूड ' हे विशिष्ट प्रकारच्या आध्यात्मिक उपदेशकथनासाठी, म्हणजे समाजमनाला सामुदायिकरीत्या काही गोष्टी पटविण्यासाठी, समाजातील परिचित अशा रूपकांच्या आधारे लिहिले गेले. सुरुवातीला कदाचित ही रूपकयोजना, त्यांच्या नवीनपणाने, कळायला थोडीफार कठीण गेली असेल; नाही असे नाही; परंतु ज्यांची रूपके भारुडातून वापरली गेली, ते विषय वा गोष्टी तत्कालीन समाजात हरघडी दिसणाऱ्या व भेटणाऱ्या असल्याने, त्यांच्या अर्थबोधाला फारशी अडचण पडली नसावी. भारुडांच्या रूपकातील ही सामाजिकता आणि त्यांची एकंदर उपदेशपर वस्तुनिष्ठा यामुळे त्यांचे गीतप्रकाराशी असणारे जवळचे नाते स्पष्ट होईल.

भारुडांचे आणखी एक लक्षण, येथे, ध्यानात येते. आणि ते लक्षण म्हणजे त्यांच्यातील नाट्य. हे नाट्य वेगवेगळ्या रूपांनी व्यक्त होते.

समाज-जीवनातील वेगवेगळ्या व्यक्तिनमुन्यामधील व विशेषतः त्यांच्या वृत्तिप्रवृत्तीमधील नाट्य येथे मोठ्या प्रभावीपणे अवतरले. हा नाट्याविष्कार जसा एकपात्री असतो, एकमुखी असतो, तसाच तो गीतमयही असतो. किंबहुना भारूडे म्हणजे विवक्षित स्वरूपाची व बहुजनसमाजाला अध्यात्माची शिकवण देणारी प्रभावी नाट्यगीतेच होत. भारूडांचे आणि गीतांचे नाते आणखी एका तऱ्हेने व्यक्त होते, ते असे.

प्राचीन मराठीतील काही पदांचा किंवा गौळणींचा विचार करताना मात्र त्यांची तऱ्हा याहून, म्हणजे वरील प्रकारच्या गीतांहून, कांहीशी निराळी असावी, असे वाटते. म्हणजे असे की, त्यांची भाषा, त्यांची रूपके, त्यांच्या चाली इत्यादी, गीतप्रकाराला जवळच्या असल्या आणि काही एका अर्थाने त्या समाजमनाला समजणाऱ्या, त्यांच्या जिभेवर खेळू शकणाऱ्या अशा असल्या, तरी त्यांची मूळ रचना केवळ समाजासाठी झालेली नाही. कारण ती पदे वा त्या गौळणी म्हणजे त्यांच्या त्यांच्या कर्त्यांचे वैयक्तिक आत्माविष्कार आहेत, नव्हे, साक्षात्कारी अनुभव आहेत. आणि साक्षात्कारी अनुभव म्हटला की त्याची सूक्ष्मता यथार्थत्वाने अरूप आणि अप्रूप. या अरूप नि अप्रूप अशा सूक्ष्म भावसत्याचा आविष्कार संपूर्णपणे आत्मनिष्ठेतून केला गेला असता, तर त्यातून शुद्ध भावकविता निर्माण झाली असती. काही पदांतून अशा भावकवितेचा प्रत्यय येतोही. परंतु सामान्यपणे जेव्हा त्या भावसत्याचा आविष्कार काही विशिष्ट रूढ नि पारंपरिक रूपकातून केला जातो, आणि त्यात आत्मनिष्ठेऐवजी रूपकनिष्ठाच अधिक पाळली जाते, तेव्हा त्यातून शुद्ध भावकविता निर्माण होण्याऐवजी केवळ एक प्रकारचे रूपकगीत किंवा नाट्यगीत निर्माण होते. प्राचीन मराठीतील 'गौळण' ही त्याचे उत्तम उदाहरण म्हणून देता येईल. कारण येथे कवीने आपले स्वतःचे व्यक्तित्व त्या गौळणीत संपूर्णपणे विसर्जित केल्यामुळे तिच्यातून व्यक्त होणारे अनुभव हे कवीचे वाटण्याऐवजी संपूर्णपणे गौळणीचेच वाटतात. गौळणीप्रमाणे, काही पदेही याच सदरात मोडतात. गौळणीतील वा काही पदांतील नाट्यात्मकता म्हणजे त्यांना गीतप्रकाराशी जोडणारा महत्त्वाचा दुवा म्हटला पाहिजे. याच्या जोडीला त्यांच्यातील स्थूल, परिचित भाषा आणि ललित नादमधुर चाल, या गोष्टीही

आहेतच. (अर्वाचीन मराठीत भावकवितेला तांब्यांनी दिलेले नाट्यगीतात्मक स्वरूप येथे आठवणे शक्य आहे.) काही विशिष्ट पदे आणि गौळणी यांना हे जे नाट्यगीतात्मक स्वरूप आले, त्या स्वरूपामुळे समूहमनाला त्यांचे आकर्षण वाटणे स्वाभाविक होते. या समूहमनाच्या आकर्षणातून वा त्यांना त्यांविषयी वाटणाऱ्या गोडीतून, काही एक विशिष्ट प्रकारचा आध्यात्मिक उपदेश करणेही सोपे जात असावे. कीर्तनातून या पदांचा वा गौळणींचा जो विशेष उपयोग केला जातो, त्याचे या संदर्भात स्मरण व्हावे. किंबहुना, कीर्तन, गोंधळ, तमाशा या साऱ्या संस्थांचें भरणपोषण अशाच प्रकारच्या पदांतून, गौळणींतून किंवा पोवाडे–लावण्यांतून होत असे. किंवा त्या त्या संस्थांमुळे हे सारे गीतप्रकार समृद्ध झाले, असे म्हटले तरी चालेल. परंतु मुख्य मुद्दा त्यांच्या परस्परसंबंधाचा. कारण या संस्था म्हणजे विशिष्ट गीतप्रकारांच्या जणू प्रकाशनसंस्थाच होता. आणि या प्रकाशनसंस्थांच्या विशिष्ट बहुजनसमाजीय स्वरूपामुळेंही गीतांच्या स्वरूपावर काही एक परिणाम होणे स्वाभाविक होते. म्हणजे असे की या संस्था समूहस्वरूप असल्याने तद्द्वारा प्रकटीकरण करणाऱ्या गीतांना आपले स्वरूप, त्यांना अनुकूल असेच वस्तुनिष्ठ, स्थूल भावनांचा आविष्कार करणारे, असे ठेवणे प्राप्त होते. अर्थात त्यातही त्यांनी स्वतःचे भरणपोषण करून आपले असे स्वतःचे वैशिष्ट्य टिकविले, वाढविले, आणि मराठी वाङ्मयाला समृद्ध केले, हा भाग वेगळा.

भावकवितेहून गीत हे या प्रकारे भिन्न ठरत असले, तरी ते भावकवितेहून कमी प्रतीचे आहे, असा तरतमभाव मानण्याचे कारण नाही. मात्र त्यातील मूलभूत फरक लक्षात घेऊन त्यांचे स्वतंत्रपणे मूल्यमापन केले गेले पाहिजे. अर्थात एखादा कलावंत हे दोन्हीही प्रकार यशस्वीपणे निर्माण करणे शक्य आहे. परंतु ते दोन्ही प्रकार एकाच कवीकडून निर्माण होणे शक्य असले तरीही त्यांचा विचार निरनिराळ्या दृष्टींनी झाला पाहिजे. याचा अर्थ असा नव्हे की ह्या दोन प्रकारांच्या सरमिसळीतून एखादा नवीनच अभिजात प्रकार निर्माण होणार नाही. कुणी सांगावे, तसा एखादा प्रतिभावंत कलावंत निर्माण झाला तर तसे होईलही. वाङ्मयकलेच्या इतिहासात असे प्रकार अनेकदा घडतात आणि त्यामुळे त्या त्या कलांचा विकासही होतो. अशा प्रकारचा विकास प्रस्तुत कलेसंबंधी कधी होणार असेल तो होवो. परंतु आज

भाविकता आणि गीत या दोन प्रकारांत असणारा मूलभूत फरक लक्षात घेऊन त्या त्या प्रकारातल्या सुप्त शक्ती अधिकाधिक अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न करणे अगत्याचे आहे. विशेषतः गीतांचे जे विविध प्रकार मराठीत आढळतात त्यातून गीतात वसत असणाऱ्या अभिव्यक्तीच्या सुप्त शक्तीची कल्पना येते. या शक्तींचा भरपूर उपयोग करण्याचा प्रयत्न केल्यास त्यांच्या सामर्थ्याचे अधिकाधिक काव्यमय प्रात्यक्षिक दिसू शकेल. अर्थात या प्रयत्नात गीतकारांना आपल्या गीतलेखनाबद्दल जसा कमीपण वाटण्याचे कारण नाही, तसेच समाजाने त्यांच्या कलेला गौण मानण्याचे कारण नाही. असे झाले तरच शुद्ध भावकवितांच्या बरोबरीने गीतांचाही इष्ट तो विकास होऊ शकेल.

वस्तुतः आजचा काळ हा जसा भावकवितांना अनुकूल आहे, तसा गीतांनाही अनुकूल आहे. गीतांच्या प्रयोजनात सामाजिकतेचे—समूह मनाचे —जे महत्त्व आहे, तशा प्रकारचे महत्त्व—थोड्या फार निराळ्या प्रकारे —आजही पुनः येऊ पाहात आहे. आजच्या व्यक्तिवादी पण पुनः लोकशाही समाजरचनेत, समाजमनाला असणारे महत्त्व लक्षात घेतल्यास आज गीतप्रकारांनाही महत्त्व येणे कसे स्वाभाविक आहे व त्यातून गीत-प्रकारांचा अनेकांगांनी विकास होणे कसे शक्य आहे हे लक्षात येईल.

८

# सुगंध आणि वीणा

अर्वाचीन मराठी कवितेची प्रभात मुख्यतः केशवसुतांच्या भावकवितेने झाली असली, तरी बरीच वर्षे भावकवितेचा वाचक संख्येने अल्प होता.[1] भावकविता ही इतर कविताप्रकारांच्या मानाने स्वयंपूर्ण असली, उत्कट भावनेची मोजक्या आणि वेधक शब्दात अभिव्यक्ती करीत असली, लयबद्ध व तालबद्ध अशा शब्दांच्या विशिष्ट रचनेतून निरनिराळे आकार (Patterns) निर्मीत नि वाचकांचे अंतःकरण त्यावर नाचवीत एक विशिष्ट भाववृत्ती (mood) निर्माण करीत असली तरी तिची लोकप्रियता काही रसिक वाचकांच्या पलीकडे जात नव्हती. ही अवस्था जवळजवळ वीस-एकवीस सालापर्यंत होती. परंतु त्यानंतर मात्र रविकिरणमंडळातील काही सदस्यांनी जाहीर काव्य गायन करण्याची प्रथा सुरू केली, आणि त्याबरोबर भावकविता ही सर्वसामान्य जनतेत प्रिय होऊ लागली. त्यातूनच 'काव्यगायन' ही संस्था

---

१. ही संख्या आज वाढली आहे, असे नाही. कवितेचा—विशेषतः भावकवितेचा—वाचक इतर वाङ्मयप्रकारांच्या वाचकांच्या मानाने केव्हाही अल्पच असणार. फक्त कालमानाप्रमाणे त्याचे प्रमाण कमी जास्त होईल एवढेच.

सुरू झाली. स्वतः कवी आपली स्वतःची कवने किंवा इतर कवींची कवने गावून दाखवीत, तसेच गोड गळ्याची देणगी असलेले आणि संगीताची माफक माहिती असणारे गायक काव्यगायन करीत. जोवर कविलोक काव्यगायन करीत (किंवा अजूनही करतात) तोवर त्यामागे जसे काव्याचे प्रेम होते तसेच काव्य लोकप्रिय व्हावे हे ध्येय होते. परंतु कवी नसणाऱ्या नुसत्याच काव्यगायकांनी काव्यागायन नि त्याचे कार्यक्रम करायला सुरुवात करताच 'लोकरंजन' नि त्यायोगे 'अर्थसाधन' ही त्यांची ध्येये बनली. म्हणजे काव्यगायन हा एक धंदा झाला. आधीच रविकिरणमंडळाच्या नि तांबे-संप्रदायाच्या काव्यात आशयप्राधान्यापेक्षा व सूक्ष्मार्थतेपेक्षा सुलभार्थतेवर, परिचितार्थतेवर आणि त्याचबरोबर नादमाधुर्यावर जास्त भर दिला गेला होता. किंवा असेही म्हणता येईल की, स्थूल पण लोभस आणि परिचित अशा भावनांच्या आविष्कारामुळे सहजार्थतेला एक निराळाच अर्थ येऊ पाहात होता. शिवाय केशवसुतांनी मराठीत सुरू केलेल्या आत्मनिष्ठ भावकवितेत सूक्ष्म भावनांच्या जोडीला जो एक अंतर्गत नाद नि ताल होता, त्या नाद-तालावरच भर दिला जाऊन कवितेच्या रचनेतही तो नाद नि ताल यांना महत्त्व दिले जाऊ लागले. म्हणजेच भावकवितेतले अंतर्गत संगीत बहिर्गत झाले आणि 'भावकविता' ही 'भावगीत' झाली. तांबे यांनी रागदारीचा केलेला उपयोग आणि रविकिरणमंडळाच्या कवींनी निरनिराळ्या जाती नि वृत्ते यांचे केलेले प्रयोग यांचे या दृष्टीनें परीक्षण करता येणे शक्य आहे. अंतर्मुख वृत्तीच्या अंतःकरणात उमटणारी खोल नि सूक्ष्म साद अत्यंत सूचकतेने, पण स्वयंपूर्णपणे, आणि एकसंधरीतीने रसिकांच्या अंतःकरणात उमटविणे हें भावकवितेचे ध्येय असते. या ध्येयाने कवी एक प्रकारचा वेडा झालेला असतो. या वेडापायी तो कोणाचाही नि कशाचाही मुलाहिजा बाळगीत नसतो. आपल्या भावनेची निष्ठा ही एकच गोष्ट त्याला माहीत असते; आणि ही निष्ठा इतकी प्रबळ असते की ती बहुजन-समूहाची पर्वा न करता आपल्यातच दंग असते. मात्र त्या निष्ठेच्या मागे असणाऱ्या सखोल भावनेच्या सूक्ष्म छटा इतक्या प्रभावी असतात की रसिक नि मार्मिक वाचकांच्या हृदयाला त्यांचे वेड लागते. परंतु भावनेची सूक्ष्मता कमी झाली, समूहमनाला नित्यपरिचित परंतु प्रिय असे रंग तिच्यावर चढू लागले,

आंतर संगीताऐवजी बाह्य रचनेच्या नि गानसुलभतेच्या संगीताला महत्त्व आले आणि अखेर 'भावकविते'चे 'भावगीत' झाले. हे 'भावगीत' जसे गानसुलभ होते तसेच अनुकरणसुलभ पण होते. साहजिकच काव्यगायनाच्या प्रथेबरोबर आणि विशेषतः धंदेवाईक काव्य गायकांनी काव्यगायनाचे कार्यक्रम सुरू केल्याबरोबर हळूहळू भावगीतातला भावही संपुष्टात येऊ लागला. केवळ गोड चालीची शब्दजुळणी सुरू झाली. त्यांनाच 'गोड गाणी' वा 'गोड गोड भावगीतें' म्हटली जाऊ लागली. साहजिकच त्यातून उथळ नि सामान्य प्रेमाच्या भावनांना पूर येऊ लागला; मनाला गुदगुल्या करतील अशा थिल्लर कल्पना खपू लागल्या आणि अखेर त्यातून काव्याला माघार घ्यावी लागली.

या ठिकाणी अशी एक शंका कुणाला येऊ शकेल की, या भावगीत-गायनातून भावकविता जरी मागे पडली तरी गीतगायनाला महत्त्व आल्याने गीतप्रकार जो आहे त्याचा तरी प्रसार झाला की नाही? आणि असल्यास इतके वावगे ते काय झाले? मला वाटते, तसे झाले असते तरी बरे झाले असते. कारण गीतप्रकार हा अगदी कमी लेखण्यासारखा आहे असे मला वाटत नाही. किंबहुना प्राचीन मराठी लोकवाङ्मयाचे भांडार लोकगीतांनीच समृद्ध झाले आहे. मराठीतील लोकगीतें, स्त्रीगीतें यांची संख्या जितकी अमूप आहे तितकीच त्यांची गोडी पण अवीट आहे. बहुजनसमाजाच्या मनाची पकड घेईल, नि त्यात त्यांना रंगवून त्यातून अनेक प्रकारच्या भावनांचा विचारांचा, नीतिकल्पनांचा, त्यांच्या मनावर सुखद वर्षाव करील असे त्यांचे स्वरूप असते. स्वराज्यकाळातील शाहिरी कवितेने तत्कालीन लोकांची मने थरारून गेली (शाहिरी कविता हीही गीतांच्याच प्रकारची होती) आणि वीरश्रीयुक्त भावनांनी स्फुरण पावली ती उगीच नव्हे. लोकगीतांप्रमाणेच शाहिरी कवितेचे विषय परिचित असले तरी त्यांची अभिव्यक्ती, रचनेची सफाई आणि चालीची धावती पण आकर्षक गोडी अशी काही होती की, असंख्य श्रोते त्यात तल्लीन होत. म्हणजेच लोकगीताप्रमाणेच शाहिरी कविता पण समुदायाची होती. प्राचीन काळचे महाकवीही आपल्या श्रोत्यांना आपले काव्य वाचून दाखवीत. परिचित पण हृद्य लोककथांनी, आणि पौराणिक आख्यानांनी आपले काव्य ते जे समृद्ध करीत, त्यामागचे मानसशास्त्र पण याच प्रकारचे होते

सारांश, अशा प्रकारच्या गीतांची जर पुनः एकदा अर्वाचीन काळात निपज झाली असती तर काहीच बिघडले नसते. परंतु त्यासाठी शब्दाच्या उच्चाराचे, नादाचे, जसे महत्त्व टिकवावे लागले असते, तसेच त्या मागच्या स्थूल का असेना पण अर्थाचेही महत्त्व टिकवावे लागले असते. स्त्री-गीतातून आईच्या, बहिणीच्या, वा पत्नीच्या प्रेमळ हृदयाच्या जशा हृद्य साक्षी मिळतात, तशा या गीतातून बहुजनसमूहाच्या मनाच्या, त्याच्या आकांक्षांच्या, त्याच्या चालीरीतींच्या साक्षी मिळत गेल्या असत्या. सारांश, गीतातली ही वस्तुनिष्ठा, सामाजिकता, सहजार्थता इत्यादींचा पुनर्जन्म झाला असता. परंतु यासाठी अवश्य असणारी समूहवृत्ती वाढीला लागावयाला हवी होती. वस्तुतः हे अशक्य नव्हते. आजच्या काळात व्यक्तिमनाला जसे महत्त्व आहे, तसेच समूहमनाला, सामाजिकतेलाही महत्त्व आहे. त्यामुळे व्यक्तिमनाचा आविष्कार करणाऱ्या भावकवितांच्या प्रमाणे समूहमनाच्या आशाआकांक्षांचा अविष्कार करणाऱ्या गीतांचीही निर्मिती होणे शक्य आहे. किंबहुना व्यक्तीच्या भावना व समूहाचे संगीत यांची सांगडही अशक्य ठरू नये. परंतु काव्यगायनाची प्रथा सरसहा सुरू असतांना हे घडू शकले नाही, एवढे खरे.

येथे सुधीर फडके यांच्या गीतरामायणाच्या गायनाची आठवण होईल. स्वच्छ व स्पष्ट उच्चार, मूळ गीतातील भावनेची अवश्य ती दखल आणि तिच्या परिणामकारक अभिव्यक्तीपुरता गायनाचा घेतलेला आधार, ही त्यांच्या गीतगायनाची खास वैशिष्ट्ये. या वैशिष्ट्यांमुळे गीतगायनाचा जणू आदर्शच ते उभा करतात. त्यात माडगूळकरांची गीतरचना आणि फडक्यांचे गीतगायन हा मणिकांचनयोग वाटतो. हा योग काव्यगायनाची प्रथा रूढ झाली तेव्हापासून लाभला असता आणि त्या प्रकाराने काव्यगायन होत गेले असते, तर काव्यगायनाला वेगळे वळण लागले असते; आणि गीतरचनेला वेगवेगळ्या प्रकारे बहर आला असता.

परंतु काव्यगायनाने भावगीताची जी गत केली, त्यात विज्ञानाने दिलेल्या फोनोग्राफ, रेडिओ आणि काही अंशी सिनेमा यांनी पण भर घातली. फोनोग्राफ कंपनीने संगीत गायकांच्याप्रमाणे भावगीत-गायकांच्या पण ध्वनिमुद्रिका घ्यायला सुरुवात केली. शास्त्रोक्त संगीताच्या रसिक नि मार्मिक शोकिनांच्या मानाने किंचित संगीत नि माफक भाव असणाऱ्या गोड गोड भावगीतांच्या

शोकिनांची संख्या वाढलेली दिसताच विकेल ते पिकविण्याची लाट तेथेही उसळली. ग्रामोफोन कंपन्या मुळातच धंदेवाईक; तेव्हा धंदा या दृष्टीने ते योग्यच होते. परंतु त्याचा परिणाम 'भावही' नाही नि 'गीतही' नाही अशा प्रकारच्या गुळमट शब्दरचनेला भाव येण्यात झाला. वस्तुतः रेडिओ हे लोकसुधारणेचे, लोकजागृतीचे नि त्याबरोबरच लोकांची अभिरुची सुधारण्याचे उत्कृष्ट माध्यम. शिवाय रेडिओ खाते सरकारी असल्याने सामान्य रुचीच्या आहारी जाऊन रुचेल ते देण्याची धंदेवाईक दृष्टी तेथे येण्याचे कारण नव्हते. परंतु रेडिओतून खळ न पडता कार्यक्रम ठेवावे लागत असल्याने आणि शिवाय तद्द्वारा लोकरंजनही करावे लागल्याने असेल, पण ललित कार्यक्रमात अभिजात संगीताच्या, नि श्रुतिकांच्या जोडीला भावगीत-गायनांचे पण कार्यक्रम होऊ लागले. भावगीत गायनाचेच झाले असते तर हरकत नव्हती. पण भावगीतांचे नांव घेणाऱ्या पण 'गोड भावगीत' ज्याला अलीकडे म्हणतात, तसल्या गायनाच्याच रेकॉर्डस जास्त ऐकू येऊ लागल्या. अलीकडे रेडिओतून अभिजात कवींच्या कवितावाचनाचे—भावगीतगायनाचे नव्हेत—कार्यक्रम करण्याची प्रथा सुरू झाली आहे, ही आनंदाची गोष्ट आहे. कारण त्यामुळे श्रोत्यांना हळूहळू भावगीत गायनाऐवजी काव्यवाचनाची नि त्याच्या श्रवणाची सवय तर होईलच. पण त्या जोडीला पुनः अभिजात भावकवितेतही काही एक आंतरिक नादमाधुर्य असते, आंतरिक ताल असतो, नि तो बाह्य संगीताची मदत न घेतासुद्धा आस्वादिता येतो, याची जाणीव होईल. आजच्या मुद्रणाच्या काळात वाचून दाखविण्याची व वाचलेले ऐकण्याची सवय सुटलेली आहे. शब्दाला अर्थाप्रमाणे अंगभूत नाद पण असतो हे आपण विसरलो आहोत. काव्यवाचनाने नादअर्थयुक्त शब्द ऐकण्याची पुनः एकदा सवय होईल, आणि त्याच जोडीला शब्दार्थासाठी बाह्य संगीताची मदत घ्यावी लागते हा गैरसमजही दूर होईल.

रेडिओप्रमाणे चित्रपटाचे पण या बाबतीत थोडेसे अंग आहे. तेव्हा त्यांचा पण येथे विचार करायला पाहिजे. दिलखेचक नि गोड चालीची पदे-म्हणजेच फिल्मी गाणी—ही आज भारतीय चित्रपटाचे अवश्यांग झाली आहेत! संगीत नाटकांच्या भरभराटीच्या काळात संगीताने जी नाटकावर मात केली होती, तशीच आज फिल्मी गाण्यांनी चित्रपटांवर चालविली आहे.

संगीत नाटकात म्हटली जाणारी पदे ही निदान विशिष्ट प्रसंगी, विशिष्ट भावनेत आधीच रंगून गेलेली पात्रे स्वतः म्हणत असत. त्यामुळे संगीताने रसपरिपोषास मदत होते असे म्हणणाऱ्यांच्या मतात थोडे तरी तथ्य होते. परंतु बोलपटात वापरले जाणारे प्लेबॅकचे तंत्र नि त्यासाठी जुळवून दिलेली पदे पाहिली म्हणजे मूळ कथेच्या रसपरिपोषासाठी त्यांचा कितपत नि कसा उपयोग होईल हा मुळी प्रश्नच उभा राहतो. त्यात पुनः संगीत दिग्दर्शकाने चाल द्यायची, कथालेखकाने व दिग्दर्शकाने जागा सांगायची आणि मग पद्यलेखकाने पदे रचायची; पुनः संगीत दिग्दर्शकाने हवा तो–संगीतानुरोधाने–शब्दांत बदल करायचा. या सर्व यांत्रिक नि सांधिक पद्धतीने रचिल्या जाणाऱ्या पदांत गीत, भावगीत किंवा भावकविता यांची अपेक्षा करणेच कसे शक्य आहे? वस्तुतः चित्रपटकथा ही यंत्रांच्या साह्याने निर्मिली असली तरी एकप्रकारची कला आहे. नाटकांप्रमाणे तीही दृश्य नि श्राव्य आहे. त्या दृष्टीने तिच्यातील गाणी ही चित्रगाणी वा चित्रगीते व्हायला पाहिजेत. 'चित्रकविता' मी म्हणत नाहीं; कारण उघडच आहे. वर दिलेल्या ज्या प्रकाराने ती निर्माण होतात, त्यांतून चित्रकवितेची अपेक्षा करणे चूक होईल. परंतु ती समुदायासाठी–गर्दीसाठी–असल्यामुळे ती चित्र-गीतें तरी व्हायला पाहिजेत. चित्रपटांतील गीतांचा 'चित्रगीत' या दृष्टीने विचार करणे मोठे उद्बोधक होईल. परंतु प्रस्तुत तो प्रश्न अलाहिदा. मात्र सूक्ष्म नसल्या तरी स्थूल अशा भावना, साधी व सोपी शब्दरचना, परिचित परंतु चटकदार कल्पना आणि गानसुलभ अशी वृत्तयोजना यांनी चित्रगीते जमली पाहिजेत ! या चित्रगीतातून भावकवितांची किंबहुना भावगीतांची पण कुणी अपेक्षा करणार नाहीं; पण साध्या गीतांची मात्र (आधुनिक काळातील यंत्रांच्या साह्याने चित्रित नि ध्वनिमुद्रित होणारी म्हणा) अपेक्षा कुणीही करील. परंतु दुर्दैव असे की तेथेही धंद्याचा नि म्हणून गर्दी जमविण्याचा खोडा बसल्याने (नाटकाप्रमाणे चित्रपटही गर्दीसाठीं असतात हे मी विसरत नाही) ना धड गीत, ना धड संगीत (मग भावगीत कुठले?) अशी काही विचित्र अवस्था त्यांची झाली आहे. परंतु त्यातल्या त्यात आनंदाची गोष्ट अशी की, मराठी चित्रपटसृष्टीतील काही गीतकार चित्रपटातील गीताचे 'गीतपण' जाऊ नये अशी खबरदारी घेत आहेत. ग. दि. माडगूळकर,

राजा बढे, आचार्य अत्रे, शांताराम आठवले अशी काही नावे याबाबत चटकन लक्षांत येतात. गीतांना अवश्य असणारे सारे गुण त्यांच्या चित्रपटातील गीतातून व्यक्त होताना दिसतात.[२] अत्रे यांचे 'अंगणात ग फुलल्या जाईजुई, जवळीं ग पति माझा नाही' हे गीत कुठल्याही जुन्या स्त्रीगीतात खपून जाण्याइतके सहजसुंदर नि हृद्य आहे. 'घनश्याम नयनीं आला, सखे मी काजळ घालूं कशाला?' 'सांवळाच रंग तुझा पावसाळी नभापरि', 'अपराध मीच केला', 'हें वदन तुझें कीं कमळ निळें' इत्यादि ग. दि. माडगूळकरांची कितीतरी गीते भावना, कल्पना आणि रचना यांनी अशी काही एकसंध उतरली आहेत की श्रोत्यांच्या मनाची ती चटकन पकड घेतात. वस्तुतः माडगूळकर हे केवळ गीतकार नसून अभिजात कवीही आहेत. जशी त्यांनी अनेक उत्कृष्ट गीते लिहिली आहेत तशीच 'जोगिया', 'आईच्या ओव्या' यांसारख्या अभिजात कविता पण त्यांनी लिहिल्या आहेत. किंबहुना या त्यांच्या अभिजात कवित्वगुणामुळेच त्यांच्या गीतांना भावगीताची कळा येते. भावकवितेप्रमाणे किंवा भावगीताप्रमाणे (या दोघांतला फरक मी स्थूलपणे वर सांगितलाच आहे) गीत हाही एक स्वतंत्र काव्य-प्रकार आहे. त्यामागे गीताकाराची एक निराळी वृत्ती असते. एकाच कवीला दोहोंवर प्रभुत्व मिळविता येईलच असे म्हणता येणार नाही. परंतु माडगूळकरांच्या प्रकृतीत अभिजात कवीला अवश्य असणारे गुण जसे आहेत, तसेच, उत्कृष्ट गीताकाराला अवश्य ते विशेष पण आहेत. बहुजनसमुदायाच्या मनाशी ते चटकन समरस होतात. बहुजनसमुदायाच्या मनाला भक्तिरसपूर्ण पौराणिक आख्यानांची, संतचरित्रांची जशी गोडी आहे तशीच माडगूळकरांच्याही मनावर पौराणिक आख्यानांची मोहिनी आहे. पोवाडे, लावण्या किंवा तमाशे यात सर्वसामान्य समाज जसा रंगून जातो, तसेच माडगूळकरही शाहिरांच्या सृष्टीत एकरूप होतात! त्याशिवाय संतकाव्यात सामावून जातील असे अभंग किंवा रामजोशीच्या शेजारी चपखल बसतील असे सवाल-जबाब त्यांना जमते ना! माडगूळकरांच्या मनावरचे संस्कार या दृष्टीने पारखण्यासारखे आहेत. परंतु प्रस्तुत मुद्दा असा की, या सर्व

२. हिंदी चित्रपट सृष्टीतही अशी काही उदाहरणे सापडणें अशक्य नाही.

कारणांनी त्यांच्या गीतांतून जसा भावनेचा सुगंध दरवळतो, तसाच 'नादमधुर वीणेचा झंकारहि' उमटतो. परंतु एकंदरीत चित्रपटसृष्टीत अशी उदाहरणे कमी. सर्वसामान्यतः गुळमट भावनांची, गोड चालींची तीच तीच भेंडोळी कानांवर पडतात आणि अखेर काव्यगायनाने, ध्वनिमुद्रिकांनी आणि रेडिओने कवितेची जी गत केली, तीच गत चित्रपटांनीही केली, असे म्हणण्याची पाळी येते.

सारांश, काव्यगायन, फोनोग्राफ, रेडिओ आणि सिनेमा यांनी कवितेचा आपापल्या माध्यमांतून जो उपयोग केला, त्यामुळे त्या त्या माध्यमाप्रमाणे काही विशिष्ट काव्यप्रकार निर्माण झाले असते तर काहीच हरकत नव्हती. किंबहुना तसे होणे अगत्याचे आहे. परंतु प्रत्यक्षात मात्र निराळे झाले. केशवसुतांनी मराठीत सुरू केलेल्या भावकवितेतल्या अंतर्गत नादतालावरच भर देऊन त्यांना बहिर्मुख केल्यामुळे 'भावकविते'चे 'भावगीत' झाले. तांबे आणि तांबेसंप्रदायातील कवींनी यात खूप यश मिळविले आणि मराठी कवितेत भर घातली. परंतु हे भावगीत काव्यगायकांच्या नि फोनोग्राफच्या भिंगरीत सापडल्यामुळे अखेर त्याचे 'गुळचट गाणे' झाले. साहजिकच त्यातील भावनेचा सुगंध उडाला आणि गीताचा प्राणही हरपला. चित्रपटाने तर त्याच्याही पुढे जाऊन सवंग संगीतालापातून शब्दांची दावण बांधायला सुरवात केली. परंतु या सर्व परिस्थितीत देखील काही गीतकारांनी चित्रपटातून आणि इतरत्रही जे काही प्रामाणिक नि स्तुत्य प्रयत्न चालविले आहेत, त्यातून भावनेच्या सुगंधाने भरलेली, आणि नादमाधुर्याने नटलेली अशी गीते अलीकडे अधिकाधिक ऐकू येत आहेत. या सुगंधी वैणिकांनी मराठी काव्याचे दालन समृद्ध होईल अशी आशा करायला भरपूर वाव आहे! किंबहुना चित्रपटातील गीतनिर्मिती आणि गीतचित्रण ही काही विशिष्ट तांत्रिक नि सांघिक प्रक्रियेतून होत असल्याने चित्रगीतांचे असे निराळे स्वरूपही कदाचित आज ना उद्या स्पष्ट होऊ शकेल.

१

# नवे काव्य आणि जुना घोळ

नवकाव्याच्या निर्मितीला सुरवात होऊन पंधरा एक वर्षे झालेली असली आणि सामान्यतः ते स्थिरपद व रसिकमान्य झालेलें दिसत असले तरी त्याच्या दुर्बोधतेविषयीच्या तक्रारी मधूनमधून अजूनही ऐकू येतात. आणि त्याही जाणकार रसिक टीकाकारांकडून. अशीच एक तक्रार प्रा. रा. श्री. जोग यांनी केली आहे व तिच्या अनुरोधानें 'मुख्यार्थाची कैफियत' मांडली आहे. (पाहा : मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या ६१ व्या वार्षिकोत्सवाच्या अध्यक्षपदावरून केलेले भाषण.)

जोगांची मुख्य तक्रार अशी की दुर्बोधता हा नवकाव्याचा दोष असूनही तो दोष तर मानला जात नाहीच, पण उलट त्याला व्यवच्छेदक लक्षणाचे महत्त्व दिले जाते; नव्हे, गहन आणि सूक्ष्म आशय व्यक्त करायचा म्हणजे दुर्बोधता ही अपरिहार्य असते, असे ठरवून तिचे एक तत्त्वज्ञान बनविले जाते. आणि याला कारण म्हणजे आत्मनिष्ठविषयी नवकवींची भ्रांत कल्पना. या कल्पनेप्रमाणे 'जे काही प्रतिभासले, ते अस्पष्ट भासले, अंधुकपणे कळले, किंवा विकृत वा विसंगतिपूर्ण वाटले, तरी ते तसेच अंधुकपणे वा अस्पष्टपणे व्यक्त करण्यात कलात्मकता आहे,' असे आत्मवंचनापूर्वक समजले जाते. आणि

परिणामतः कवितारूप बालक हे अपुऱ्या दिवसांचेच जन्मास येते. नव-काव्याच्या दुर्बोधतेचे, जोगांच्या मते, प्रमुख कारण ते हे. परंतु या जोडीला त्यांनी आणखी एक कारण दिलेले आहे. आणि ते म्हणजे इंग्रजीच्या धर्तीवर कवीच्या दृष्टिकोणात व विशेषतः काव्यनिर्मितीत इतरेजनात आढळून न येणारा असा तिरकसपणा. या तिरकसपणाला ते संस्कृत साहित्यशास्त्रातील 'वक्र' हा शब्द योजून वक्रोक्तीच्या आधारे नवकाव्यातील प्रतिमांचे ते साधार परीक्षण करू पाहातात. या सर्व परीक्षणाचा इत्यर्थ असा की वक्रोक्तीत अभिधेचा म्हणजेच मुख्यार्थाचा बाध करून लक्षणेचा आश्रय घेतला जात असला, तरी प्रतिमेय व प्रतिमान यांच्या संबंधातील 'लोकसीमेचे बंधन' पाळले जात असल्याने अर्थप्रतीतीत गुंतागुंत निर्माण होत नसते. कारण तेथे मुख्यार्थाचा उपयोग व्यंग्यार्थ दिसावा म्हणून दिव्याप्रमाणे होत असतो; म्हणजे दुसरा अर्थ लक्षित करून मुख्यार्थ बाजला होत असतो. परंतु ही झाली पूर्वीची वक्रोक्तीची तऱ्हा. याच्या उलट आज मुख्यार्थाचा बाध करून लक्षणेचाच आश्रय केला जात असल्याने व विशेष म्हणजे प्रतिमेय व प्रतिमान यांच्यातील लोकसीमेचे बंधन नष्ट झाल्यामुळे मुख्यार्थाच्या घरी पाहुण्या प्रतिमानांनीच धमाल उडवून दिली आहे, आणि परिणामतः चमत्कृतीच्या ओझ्याखाली आशय अवघडल्यासारखा वावरत आहे. नवकाव्यातील दुर्बोधतेचे जोगांनी दिलेले दुसरे कारण ते हे. आणि म्हणूनच 'मुख्यार्थाची कैफियत' त्यांना सादर करावीशी वाटत आहे.

जोगांनी मांडलेली प्रस्तुत कैफियत म्हणजे नवकाव्याच्या दुर्बोधतेसंबंधीच्या साऱ्या आक्षेपांची उजळणी. मात्र ती संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या दृष्टीतून व तीही शास्त्रीय परिभाषेच्या आधारे सिद्धांतवजा केलेली असल्याने तिला एक प्रकारचे वजन आल्यासारखे दिसते. परंतु प्रस्तुत कैफियतीचे नुसते वरवर वाचन केले तरी तिच्यातील अपसिद्धांत ठळकपणे लक्षात येतात. सर्वप्रथम लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे अनुभूतीतील व अभिव्यक्तीतील तिरकसपणा म्हणजे जोग मानतात ती संस्कृत साहित्यशास्त्रातील वक्रोक्ती नव्हे. वक्रोक्ती ही अभिव्यक्तीची चमत्कृतीपूर्ण व म्हणून शोभाकर अशी पद्धती आहे. उपमानांच्या आधारे मूळ आशय सुस्पष्ट करण्याची वा खुलवून सांगण्याची

ती एक तऱ्हा आहे. म्हणजे येथे प्रतिमा येतात त्या शोभाकर अलंकार म्हणून; संस्कृत साहित्याच्या व जुन्या मराठी काव्याच्या दृष्टीने हे ठीक आहे. परंतु नवकाव्यात जेव्हा विशिष्ट प्रतिमा अवतरतात तेव्हा त्या जशा विशिष्ट लक्षणा साधून कवितेला सालंकृत करण्यासाठी नव्हेत, तशाच कुठलाही गूढ आशय वा तत्त्व आबालसुबोध करण्यासाठी म्हणूनही नव्हेत. कारण येथे मूळ आशयच प्रतिमांच्या रूपाने अवतरत असतो; नव्हे, त्या प्रतिमा म्हणजेच ती कविता असते. इतक्या त्या प्रतिमा आशयाशी एकसंधपणे एकजीव झालेल्या असतात. जोगांनी नवकाव्यातील प्रतिमांची दुर्बोध म्हणून जी उदाहरणे दिलेली आहेत, ती सुटी, संदर्भरहित तर आहेतच; पण पुन्हा त्यांच्याकडे त्यांनी वक्रोक्तीच्या अलंकारदृष्टीनेही पाहिले आहे. साहजिकच ती त्यांना दुर्बोध वाटली आहेत. याच संदर्भात आणखीही एक गोष्ट लक्षात येते : आणि ती म्हणजे, कविता सार्थ असली पाहिजे, तिच्यातील आशय कळला पाहिजे म्हणजे नेमके काय झाले पाहिजे ? वस्तुतः भावकविता जी लिहिली जाते—मग ती नवकविता असो वा पारंपारिक स्वरूपाची असो—पण जी शुद्ध भावकविता असते ती कुठलाही व कसलाही अर्थ सांगण्याकरिता लिहिली जात नसते. अर्थात् एक काळ असा होता की त्यावेळी तिने तेही केले; इतकेच नव्हे तर तेव्हा तिने तत्त्वविवेचन, कथानिवेदन, प्रसंगवर्णन इत्यादी कितीतरी प्रकारची आगंतुक कामे पार पाडली; पण आज, तिच्या सुदैवाने म्हणावे हवे तर, ती सारी आगंतुक कामे गद्याकडून होऊ लागल्याने ती केवळ 'कवितारूपाने अवतरण्याला समर्थ झाली आहे. साहजिकच आज जी कविता —अर्थात् मुख्यतः नवकविता—लिहिली जात आहे ती केवळ एक विशिष्ट भावानुभव अनन्यसाधारणपणे साकार करण्यासाठी म्हणून. जीवनाच्या विविध, व्यापक व संमिश्र अनुभवविश्वातून कविप्रतिभेने जो कोणता अनुभव टिपला असेल तो अनुभव आशयाभिव्यक्तीच्या अभिन्नपणाने व्यक्त करणे हाच तिचा जीवितहेतू आणि तीच तिची फलश्रुती. याखेरीज ती कुठलाही अर्थ सांगू पाहात नाही, की कसले भाष्य करू पाहात नाही. नवकवितेच्या बाबतीत मुख्यार्थ, लक्ष्यार्थ, वा व्यंग्यार्थ असली भाषा व्यर्थ ठरते, ती यामुळे. तिरकस अनुभूतीच्या तिरकस अभिव्यक्तीला वक्रोक्ती मानल्यामुळे हा सर्व घोटाळा होतो आहे.

लोकांची दुसरी तक्रार अशी की नवकवीला होणारा प्रतिभास अस्पष्ट असला तरी तो सुस्पष्ट करून घेऊन मग व्यक्त केला जात नाही; आणि त्यामुळे जी दुर्बोधता येते ती अपरिहार्य मानली जाते; इतकेच नव्हे तर तिचे तत्त्वज्ञानही केले जाते. आता येथे प्रश्न असा की जे अस्पष्ट रूपानेच भासले असेल व जे प्रयत्न करूनही कवीला सुस्पष्ट झाले नसेल ते काव्यातून व्यक्त करूच नये. का? जीवनातील सर्व अनुभव सरळ, स्पष्ट नि सुसंगत असतात का? आणि त्यांना मुद्दाम स्पष्ट नि सुसंगत करण्याने त्यांचे मूळस्वरूपात दर्शन होईल का? शिवाय असे करण्याने काव्यातून व्यक्त होऊ शकणारे अनुभव व काव्यातून व्यक्त होऊ न शकणारे अनुभव अशी त्यांची वर्गवारी केली जाईल ती निराळीच. वस्तुतः जीवनातील असा कोणताही अनुभव दाखविता येणार नाही की जो काव्यरूप घेऊ शकणार नाही. मात्र त्यासाठी जातिवंत कवी हवेत व त्यांना तो अनुभव प्रतिभासला पाहिजे. परंतु हा प्रतिभासच जर अस्पष्ट असेल, विसंगत असेल, किंबहुना विकृत असेल, तर तो जशाचा तसा व्यक्त होऊ देण्यातच कवीची आत्मनिष्ठेशी इमानदारी टिकविली जाईल. आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता राहील ती तेव्हाच; आणि यातच नवकविता दुर्बोध होत असल्यास ती तशी का होते, याचे उत्तर मिळते. नवकविता ज्या विशिष्ट स्वरूपाचे अनुभव व्यक्त करू पाहते, ते अनुभवच इतके संमिश्र, गूढ आणि क्वचित् अस्पष्ट असतात की त्यांना साकार करू पाहणारी कविताही तितकीच संमिश्र, गूढ वा अस्पष्ट झाल्यास नवल नाही. आज मानसशास्त्र, पदार्थविज्ञानशास्त्र इत्यादी शास्त्रांनी जीवनाच्या विविध अंगावर इतका अभिनव व चकित करून सोडणारा प्रकाश टाकला आहे की त्या प्रकाशातून कवीला येणारी अननुभूत जाणीव रूढ, सांकेतिक व परिचित शब्दांच्या वा शब्दार्थांच्या द्वारा व्यक्त करणे कठिण जाते. साहजिकच त्यासाठी नवीन शब्द, नवीन प्रतिमा इत्यादींचा अवलंब कवीला अपरिहार्यपणे करावा लागतो. रूढ, पारंपारिक दृष्टीने नवकवितेकडे पाहणाऱ्यांना ती दुर्बोध वाटते ती यामुळे. शिवाय अनुभव घेण्याच्या व देण्याच्या पद्धतीतही आज फरक पडला आहे. सरळ, साधा व मनाच्या एका पातळीवरून अनुभव घेण्याऐवजी निरनिराळ्या पातळ्यांवरून व तोही पुनः एकसमयावच्छेदेकरून घेण्याचा कवी प्रयत्न करतो; आणि पुनः तो अनुरूप प्रतिमांतून एकसंधपणे व्यक्त करू

पाहतो. साहजिकच नवकवितेकडे पारंपारिक दृष्टीने व व्यवहाराच्या, उपयुक्ततेच्या वा वाचकांच्या सोईच्या वगैरे कलाबाह्य अपेक्षेने पाहणाऱ्यांना ती दुर्बोध वाटते. परंतु ही दुर्बोधता—तिला दुर्बोधता म्हणावयाचीच असेल तर—अपरिहार्य म्हटली पाहिजे. कवितेची प्रकृती व तिचे प्रयोजन यांबाबतच्या दृष्टिकोणातील फरकाचा हा सारा परिणाम.

१०

# हरिभाऊंची 'विदग्ध वाङ्मया'ची व्याख्या

वाङ्मय म्हणजे काय ? विदग्ध या विशेषणाने त्याला कोणती मर्यादा पडते ? विदग्ध वाङ्मयाचे स्वरूप कोणत्या प्रकारचे असते व त्याचा हेतु काय असतो, इत्यादी प्रश्नांचा बारीक विचार हरिभाऊंनी "विदग्ध वाङ्मय" या निबंधात केला आहे. या त्यांच्या विचारावर टॉलस्टॉयच्या कलेसंबंधीच्या मतांचा प्रभाव पडलेला दिसतो. हरिभाऊंनी आपले कादंबरीलेखन ज्या हेतूने केले, तो हेतूही या विचाराशी सुसंगत असाच आहे.

'वाङ्मय' ह्या शब्दाचा अर्थ हरिभाऊंच्या मते फार व्यापक आहे. त्यात सर्व काही येते. शास्त्रीय शोध व तत्संबंधीचे ग्रंथ, इतिहास आणि चरित्र हेही त्यात अंतर्भूत होतात. त्या साऱ्यांचा हेतू सत्यदर्शन. सत्य हेच त्यांचे प्रधानांग. "परंतु सत्य हे जेथें मुख्यांग–प्रधानांग धरले जात नाही, रचनाचातुर्य

१. २६ नोव्हेंबर १९११ रोजी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या वार्षिक सभेपुढे हरिभाऊ आपटे यांनी "विदग्ध वाङ्मय" या विषयावर काही विचार व्याख्यान-रूपाने मांडले आणि नंतर "कित्येक श्रोत्यांच्या व मित्रांच्या सूचनेमुळे कित्येक मुद्यांचे सविस्तर विवेचन करून पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध" केले.

हे प्रधानांग धरले जाते, त्यात सत्याचा अपन्हव केला असला तरी कोणी दोष समजत नाही." असा जो वाङ्मयाचा भाग आहे त्याला हरिभाऊ 'विदग्ध वाङ्मय' म्हणतात. या विदग्ध वाङ्मयालाच ते कलाप्रधान व चातुर्य-प्रधान अशा दोन पर्यायसंज्ञा वापरतात, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. ललित वाङ्मय आणि विदग्ध वाङ्मय यातही हरिभाऊ फरक करतात. पाश्चात्य ज्याला Belles-lettres म्हणतात त्याला ते ललित वाङ्मय म्हणून संबोधतात, आणि सौंदर्य-दर्शन हा त्याचा मुख्य गुण मानतात; तर याच्या उलट Artistic Literature या शब्दाची योजना ज्या वाङ्मयविभागासाठी करता येईल त्याला ते 'विदग्ध वाङ्मय' म्हणतात. कारण यात महत्त्व असते ते वैदग्ध्यास—म्हणजेच त्यांच्या मते चातुर्यास. अर्थात् येथे, विधग्ध वाङ्ययापासून सौंदर्यदर्शन होत नाही का आणि होत असल्यास ललित वाङ्मयातून होणाऱ्या सौंदर्यदर्शनाहून ते वेगळे असते का, इत्यादी प्रश्न आपल्या मनात येणे स्वाभाविक आहे. परंतु हरिभाऊ त्यांचा विचार करीत नाहीत. कदाचित् ते त्यांचे प्रमुख प्रतिपाद्य नाही, हेही त्याचे एक कारण असावे. तसेच कथा, कविता, नाटक, कादंबरी हे जे विदग्ध वाङ्मयाचे प्रकार हरिभाऊ मानतात व ज्यांच्या निर्मितीस मुख्यतः चातुर्याची आवश्यकता ते प्रतिपादितात, त्या वाङ्मयप्रकारांहून भिन्न पण ललित स्वरूपाचे जे लेखन असते, ते प्रस्तुत विदग्ध-वाङ्मयाच्या विचारात अंतर्भूत होत नाही, एवढेच त्यांना सुचवावयाचे असावे.

वैदग्ध्य म्हणजे हरिभाऊंच्या मते "ज्यात रसाविर्भाव केला आहे अशी काव्ये, नाटके, कथानके रचण्याचे चातुर्य." येथे रसाविर्भाव अभिप्रेत असला तरी तत्प्रीत्यर्थ लागणारे रचना-चातुर्य वा योजना-कौशल्य हरिभाऊंना अधिक महत्त्वाचे वाटत नाही ना, अशी शंका येते. कारण हे कौशल्य जसे नैसर्गिक असते तसे श्रमसिद्धही असू शकते, असे ते मानतात. इतकेच नव्हे तर "कला म्हटली म्हणजे कला व परिस्थिति, साध्य हेतु व साधन, यांना बरोबर उपयोगी पडतील असे स्वर, असे शब्द, असे दृष्टान्त, असे प्रसंग, असे अंगविक्षेप, हे यथोचितपणे उपयोजावयाचे चातुर्य," असे जेव्हा ते स्पष्टपणे म्हणतात आणि त्यासाठी गायनकला व चित्रकला यांची उदाहरणेही देतात तेव्हा कला आणि कारागिरी यात ते गल्लत तर करीत नाहीत ना

असे आपल्याला वाटू लागते. त्याविना "ठाकठीकपणा आणण्याचे चातुर्य तीच कला होय," अशा प्रकारचे वाक्य ते लिहिते ना.

कला आणि कारागिरी यासंबंधीची हरिभाऊंच्या विचारात आढळणारी थोडीफार गल्लत वगळली तर कलेची स्वायत्तता आणि सत्यदर्शनार्थ तिच्यातून निर्माण होणारा 'कल्पित सत्याभास' यांबाबतचे त्यांचे विवेचन फार मार्मिक आहे. कलेची स्वतंत्रता स्पष्ट करण्यासाठी "ती स्वतःचे नियम बनवून त्याप्रमाणे वागणारी नसती तर तिला कला म्हणता आले नसते," असे ते स्पष्ट म्हणतात. तसेच कलेतून सत्य व सत् यांचे दर्शन झालेच पाहिजे हा त्यांचा कटाक्ष असला तरी ते सत्यदर्शन "प्रच्छन्न, गुप्त, अप्रत्यक्ष" असले पाहिजे, "कल्पित सत्याभासा"ने होणाऱ्या आनंदाच्या द्वारा ते झाले पाहिजे असेही ते सांगतात. "कल्पित सत्याभास" व "इंद्रजाल" हे जे अन्वर्थक शब्दप्रयोग त्यानी या संदर्भात केले आहेत, तेही लक्षात घेण्यासारखे आहेत. हरिभाऊंच्या ह्या सर्व प्रतिपादनामागे कलेच्या हेतुसंबंधीचे "शर्करावगुंठित-गुटिकातत्त्व" (sugar-coated-pill-theory) आधारभूत आहे. ते स्पष्टच म्हणतात की "शर्करावगुंठित औषध आरोग्यदानासाठी जे करते ते विदग्धवाङ्मय सत्यप्रचारासाठी करते." म्हणजे वाङ्मयाच्या आस्वादाने प्रथम आनंद झाला पाहिजे हे खरे; (येथे आनंद या शब्दाला हरिभाऊ रंजन हा शब्दही पर्याय शब्द म्हणून वापरतात, हेही लक्षात ठेवले पाहिजे.) पण तद्द्वारा सत्याचे स्तन्यही वाचकांना मिळाले पाहिजे; आणि तेही सत्याभासाच्या इंद्रजालामुळे. सत्य आणि सत्याभास यात हरिभाऊंनी वाङ्मय-सृष्टीच्या संदर्भात केलेला हा फरक मोठा लक्षणीय आहे. आजच्या टीकावाङ्मयात 'प्रत्यक्ष' आणि 'कल्पित' ह्या शब्दांनी प्रत्यक्ष सृष्टी आणि कल्पनानिर्मित काव्यसृष्टी यातील जो फरक सूचित होतो तोच हरिभाऊंनी 'सत्य' आणि 'सत्याभास' या शब्दांनी व्यक्त केला आहे. "एखाद्या प्रेमी गृहस्थाची पत्नी वारल्याने होणारा त्याचा शोक पाहून आनंद होत नाही, तर दुःखच होते; पण कवीने कल्पनेने वर्णिलेला त्याचा शोक वाचून वा नटाने रंगभूमीवर केलेला शोक पाहून...आपल्यास आनंद होतो," असे जेव्हा ते उदाहरण देतात तेव्हा कलासृष्टीच्या स्वरूपासंबंधीची व तिच्या प्रयोजनासंबंधीची त्यांची जाणीव किती स्वच्छ होती, याचा प्रत्यय येतोच;

पण पुनः कलावाङ्मयातील करुणरसपूर्ण चित्रणाचा रसिक मनावर होणरा परिणाम आनंददायकच असतो, या त्यांच्या सुचित मताचाही अंदाज येतो.

कलेचा जन्म सत्य व सत् यांच्या प्रतिपादनार्थच झाला पाहिजे किंवा "कला म्हटली म्हणजे ती सत्यनिष्ठच असली पाहिजे," असे आग्रहाने प्रतिपाणारे हरिभाऊ ती स्वतंत्र असते, "तिच्या नियमांची उत्पादक तीच असते," असेही मानतात. म्हणजे कलेची स्वायत्तता त्यांना मान्य दिसते. हरिभाऊंच्या वाङ्मयविषयक दृष्टिकोणाचा हा एक लक्षात घेण्याजोगा विशेष आहे. त्याचप्रमाणे कल्पित सृष्टी ही अंतर्बाह्य सुसंगत असावी लागते, काय घडले यापेक्षा, काय घडणे संभवनीय आहे, याची जाणीव तिच्यातून व्हावी लागते, आणि प्रसंग, पात्रे व त्यांची भाषा यात एक प्रकारजी विवक्षितता—म्हणजेच आजच्या वाङ्मयीन टीकेच्या परिभाषेत बोलावयाचे तर अपरिहार्यता असावी लागते, वगैरे जे विचार एकंदर विवेचनाच्या ओघात हरिभाऊंनी मांडले आहेत, ते वाचले म्हणजे हरिभाऊ जसे श्रेष्ठ दर्जाचे कादंबरीकार आहेत, तसेच (वैदग्ध्याच्या विचारात रचनाचातुर्याला, म्हणजेच पर्यायाने कारागिरीला त्यांनी अधिक महत्त्व दिले असले तरी) वाङ्मयाचे एक जाणकार आहेत याचाही आपल्याला प्रत्यय येतो. प्रस्तुत विवेचन त्यांनी १९११ सालीं केलेले आहे, हे लक्षात घेतले तर त्याचे महत्त्व अधिकच जाणवते.

११

# साहित्यकृती : चांगली आणि श्रेष्ठ--एक विचार

साहित्यकृतीसंबंधी बोलताना, अमुक एक साहित्यकृती ही एक 'श्रेष्ठ' साहित्यकृती आहे, असे जेव्हा म्हटले जाते, तेव्हा 'श्रेष्ठ' या शब्दाचा निश्चित अर्थ कोणता असतो? बालकवी, पु. शि. रेगे, इंदिरा संत, यांची कविता ही शुद्ध भावकविता आहे, म्हणजे अस्सल किंवा चांगली साहित्यकृती आहे, असे आपण म्हणतो; परंतु हरिभाऊ आपटे, शरच्चंद्र चतर्जी, कालिदास, शेक्स्पीअर वा टॉलस्टॉय यांच्या साहित्यकृतींसंबंधी बोलताना मात्र आपणाला त्यांना 'श्रेष्ठ' हे विशेषण लावण्याचा मोह होतो. 'साहित्य कृती' वा 'कलाकृती' या यथार्थ नामाभिधानाने जरी आपण वर उल्लेखिलेल्या सर्वांच्याच साहित्यकृतींना संबोधित असलो, तरी त्यापैकी काही नुसत्याच 'चांगल्या' आहेत तर इतर 'श्रेष्ठ' आहेत, असा तरतमभावदर्शक फरक आपल्याला अभिप्रेत असतो. परंतु या अभिप्रायामागील कलाकृतीच्या श्रेष्ठत्वाचे निश्चित गमक कोणते? आणि कलाकृतीच्या कलात्मकतेशी त्याचा कितपत संबंध असतो?

बालकवी, पु. शि. रेगे, इंदिरा संत यांची कविता काय, किंवा हरिभाऊ आपटे, शरच्चंद्र चतर्जी, कालिदास, शेक्स्पीअर, टॉलस्टॉय यांच्या कादंबऱ्या

वा नाटके काय, साऱ्याच आपापल्या परी उत्तम दर्जाच्या कलाकृती आहेत. आपल्या परी म्हणण्याचे कारण इतकेच, की त्यांपैकी काही भावकविता आहेत, काही कादंबऱ्या आहेत, तर काही नाटके आहेत. ललित साहित्याच्या या वेगवेगळ्या प्रकारानुरूप त्यांच्या अभिव्यक्तीचा वेगळेपणा हा असणारच. परंतु हा वेगळेपणा सोडला तरी आशय आणि अभिव्यक्ती, इत्यादींसंबंधीच्या ज्या विशिष्ट लक्षणांनी कलाकृती ठरते, त्या लक्षणांपैकी कोणत्याही बाबतीत वर उल्लेखिलेल्या कलाकृतीत तरतम अशी प्रतवारी वा श्रेष्ठ-कनिष्ठ असा भेद करता येईल असे वाटत नाही. बालकवी, रेगे वा इंदिरा संत यांच्या कवितेतून जो विशिष्ट आशय ज्या विशिष्ट कलारूपाने व्यक्त झाला आहे, तो इतर कुठल्याही प्रकारे व्यक्त होणे शक्य नव्हते. कलाकृतीच्या या अनन्य-साधारणत्वामुळे दोन वेगळ्या कलावंतांची काय पण एकाच कलावंताच्या दोन कलाकृतींची तुलना करणे वा त्यांच्यात श्रेष्ठ–कनिष्ठ अशी प्रतवारी लावणे इष्ट नसते. निदान ज्या विशिष्ट व व्यवच्छेदक लक्षणांनी कलाकृती ही कलाकृती ठरते, त्या लक्षणांच्या आधारे तरी तिची श्रेष्ठ–कनिष्ठता ठरविता येत नाही. याचा अर्थ असा की काही कलाकृतींना लावले जाणारे ‘ श्रेष्ठ ’ हे विशेषण जसे त्यांच्या कलागुणांचे आधिक्य दाखवू शकत नाही, तसेच ते इतर कलाकृतींतील कलागुणांचे उणेपणही सिद्ध करू शकत नाही.

आता येथे असा प्रश्न निर्माण होतो की, ज्या कलाकृतींना श्रेष्ठ हे विशेषण लावले जाते, त्या कलाकृतींचे श्रेष्ठत्व जर त्यांच्यातील कलात्मकतेच्या गुणाधिक्यावर वा लक्षणाधिक्यावर अवलंबून नाही, तर मग, ते कशावर अवलंबून आहे? कलाबाह्य व कलादृष्ट्या अप्रस्तुत अशा तिच्यातील काही गोष्टींशी तर त्यांचा संबंध नाही? काही कलाकृतींची श्रेष्ठता कलादृष्ट्या अप्रस्तुत अशा त्यांच्यातील काही गोष्टींमुळे सिद्ध करण्याचा प्रकार काही वेळा होताना दिसत असला तरी त्या अप्रस्तुत गोष्टींचा कलाकृतींच्या खरोखरी असणाऱ्या श्रेष्ठत्वाशी सुतराम् संबंध नाही, ही गोष्ट येथे प्रथम स्पष्ट केली पाहिजे. उदाहरणार्थ व्यक्तिजीवनावर केंद्रित झालेल्या व तत्संबंधित अनुभवाची अभिव्यक्ती करणाऱ्या कलाकृतीपेक्षा सामाजिक जीवनानुभवाचा आविष्कार करणारी कलाकृती जेव्हा काही टीकाकारांकडून श्रेष्ठ ठरविली जाते, तेव्हा तिच्यातील सामाजिकता हाच तिच्या श्रेष्ठत्वाचा निकष ठरतो.

परंतु अशी सामाजिकता असूनही एखादी कलाकृती निकृष्ट ठरण्याची जशी शक्यता आहे, तशीच तथाकथित सामाजिकतेचा पत्तामुद्दा नसूनही दुसरी एखादी कलाकृती उत्कृष्ट ठरण्याची शक्यता आहे. किंबहुना एखादी व्यक्तिजीवनानुभव व्यक्त करणारी कलाकृती व्यक्तिजीवनाच्या अतीत असणाऱ्या अखिल मानवजीतीचे प्रतीक बनून तथाकथित सामाजिक वा मानवतावादी कलाकृतीहून कितीतरी पटीने वरचढ होण्याचीही शक्यता आहे. तेव्हा, केवळ सामाजिकता, मानवता, आशावादित्व इत्यादिकांचा मालमसाला साहित्यकृतीचे श्रेष्ठत्वच काय पण तिचे कलात्मकत्वही सिद्ध करू शकणार नाही.

परंतु, पुनः मूळ प्रश्न उरतोचः बालकवी, रेगे, इंदिरा संत यांच्या साहित्यकृती आणि हरिभाऊ, चतर्जी, कालिदास, शेक्स्पीअर, टॉलस्टॉय यांच्या साहित्यकृती ह्या साऱ्या आपापल्या परी उत्कृष्ट दर्जाच्या कलाकृती असल्या तरी हरिभाऊ, चतर्जी, कालिदास, शेक्स्पीअर, टॉलस्टॉय यांच्या कलाकृती श्रेष्ठ वाटतात ते का? अभिव्यक्तीशी एकात्मपणे वसणाऱ्या आशयाशी तर त्यांचा संबंध नसेल? बालकवी, रेगे, इंदिरा संत यांच्या कलाकृतीतील आशयाच्या मानाने कालिदास, शेक्स्पीअर, टॉलस्टॉय यांच्या कलाकृतीतील आशय निःसंशय मोठा आहे. त्यांच्यातून व्यक्त होणारा अनुभव निश्चितपणे रुंदावणारा आहे, अर्थाचे अनेक पापुद्रे उलगडून अनेक अर्थांच्या सूचना देणारा आहे. म्हणजेच सामान्य अर्थापेक्षा 'परम्' अर्थांचा स्पर्श करविणारा आहे, म्हणून तर नव्हे? मला वाटते, या परमार्थस्पर्शक्षमतेतच (केवळ अध्यात्माच्या अर्थाने येथे हा शब्द वापरलेला नाही) त्याच्या श्रेष्ठत्वाची खूण असावी. अर्थात् असा परमार्थप्रसव अनुभव पेलून, पुनः तो कल्पनेच्या पातळीवर चढवून, त्यातून अस्सल कलाकृती निर्माण करावयाला कलावंताजवळ प्रतिभाशक्तीचे बळही विशेषच हवे. मात्र याचा अर्थ असा नव्हे, की साध्या, सरळ, एकेरी जीवनानुभवाच्या कलात्मक अभिव्यक्तीला प्रतिभाशक्तीची आवश्यकता नाही. ज्या कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेतून संमिश्र, समृद्ध, त्रिमितियुक्त, अनेकार्थसूचक वा परमार्थस्पर्शक्षम जीवनानुभवाला कलानिर्मितीच्या क्षणी जावे लागते त्याच प्रक्रियेतून साध्या, सरळ नि एकेरी जीवनानुभवाला जावे लागते, आणि

अखेरीस ह्या दोहोंतून निर्माण होतात, त्या कलाकृती, कलाकृती म्हणून सारख्याच निर्दोष होणे शक्य असते. परंतु असे असले तरी एका बिंदूचे सौंदर्य आणि अगाध सागराचे सौंदर्य यात फरक असतोच. एका चमचमणाऱ्या तारकेच्या सौंदर्याहून अनेक तारकांनी खचलेल्या तारांगणाचे सौंदर्य आगळेच असते. या आगळेपणातच, मला वाटते, त्याच्या श्रेष्ठत्वाची खूण असावी. निरनिराळ्या सरळ रेषांमधून एखादी आकृती (pattern) साधण्यापेक्षा अनेक वक्र नि गुंतागुंतीच्या रेषांमधून एक सुंदर आकृती निर्माण करणे जसे विशेष ठरेल, तसेच येथेही आहे. आणि म्हणूनच ज्या कलावंताची प्रतिभा खऱ्या अर्थाने वस्तुनिष्ठ आहे, जिला संपूर्ण जीवन किंवा निदान त्याची अनेक अंगे एकसमयावच्छेदेकरून आपल्या कवेत घेण्याचे सामर्थ्य आहे, आणि पुनः त्यातून अनेकार्थसूचक, किंबहुना परमार्थसूचक अशी कलाकृती निर्माण करण्याची पात्रता आहे त्यालाच 'श्रेष्ठ' हे विशेषण लावता येईल आणि त्याच्या त्या तऱ्हेच्या कलाकृतीला 'श्रेष्ठ' म्हणून संबोधिता येईल. मात्र हे श्रेष्ठत्वही कलात्मकतेला छेद देणारे नसावे; 'श्रेष्ठ' कलाकृतीत तसे ते नसते. कारण 'श्रेष्ठ' असल्या तरी त्या प्रथम कलाकृती असतात; आणि मग त्या 'श्रेष्ठ' असतात.

१२

# ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्ताने

"स्वामी" कादंबरी प्रकाशित झाल्यापासून व विशेषतः तिला लोकमान्यता व राजमान्यता या दोहोंचाही लाभ झाल्यापासून ऐतिहासिक कादंबरीच्या चर्चेला उधाण आले आहे. या चर्चेत इतर आनुषंगिक प्रश्नांबरोबर इतिहास आणि (ऐतिहासिक) कादंबरी यांचा परस्पर संबंध कसा काय असावा, या प्रश्नाला प्राधान्य मिळाले आहे; आणि ते स्वाभाविकही आहे. अशीच थोडीफार चर्चा काही वर्षांमागे, म्हणजेच जेव्हा विशेष विचारात घेण्याजोगी ऐतिहासिक कादंबरी लिहिली जात नव्हती, तेव्हा झाली. त्या चर्चेचा सूर थोडाफार असा होता की, इतिहासाचा जो व्यासंग ऐतिहासिक कादंबरीच्या लेखकाला अवश्य असावा लागतो, तो नसल्यामुळे ऐतिहासिक कादंबरीची निर्मिती होत नसावी. आज 'स्वामी'सारखी ऐतिहासिक कादंबरी जेव्हा 'यशस्वी' म्हणून मान्यता पावते व तिच्या अनुरोधाने चर्चा होते, तेव्हाही तिच्यातील इतिहासाच्या इमानाला महत्त्व दिले जाते. खुद्द 'स्वामी'च्या लेखकालाही हे इमान सिद्ध करण्याची व म्हणून इतिहासविषयक आधार-ग्रंथांची यादी कादंबरीच्या अखेरीस जोडण्याची आवश्यकता वाटते. ऐतिहासिक कादंबरीच्या इतिहासाबाबतच्या

या इमानाला, यामुळे, असे काही महत्त्व दिले जाते आहे की, त्यामुळे ऐतिहासिक कादंबरीला सामाजिक वा अन्य स्वरूपाच्या कादंबरींहून वेगळी कादंबरी मानली जात आहे. 'ऐतिहासिक' हे पद कादंबरीचे केवळ काही गुणविशेष व्यक्त करणारे नाही, तर तिचे व्यवच्छेदक लक्षण दाखविणारे आहे, असा या साऱ्याचा इत्यर्थ आहे.

आता, इतिहासाचे इमान राखणे याचा अर्थ इतिहासाला धक्का न लावता कादंबरी(?)लिहायची, म्हणजेच कादंबरीरूप इतिहास सांगावयाचा असा असेल तर प्रश्न अलाहिदा. हडपांच्या कादंबरीमय पेशवाईचा उद्देश एवढाच माफक होता. एवढा माफक उद्देश असेल तर त्या लेखनाला कादंबरीचा वा कलाकृतीचा निकष लावण्याची आवश्यकता नाही. ज्ञात इतिहासच रोचक रीत्या सांगितला आहे की नाही, एवढेच तेथे पाहिले जाईल. कादंबरीचे रूप तेथे आढळले तरी ते केवळ एक साधन म्हणून. अर्थात अशा प्रकारच्या लेखनालाही काही महत्त्व आहे; नाही असे नाही. किंबहुना अशा प्रकारचे लेखन कुणीतरी करायला पाहिजे हेही खरे. तसेच हे लेखन करणे सोपे आहे, असेही नाही. त्यासाठी इतिहासात जशी गती हवी, तशीच भाषेवरही हुकूमत हवी. कलानिर्मितीच्या तांत्रिक बाजूवरही पकड हवी. हे सारे असेल तरच कादंबरीमय इतिहास लिहिला जाणे शक्य आहे. (कादंबरीप्रमाणे नाट्यरूपानेही इतिहास सांगणे शक्य आहे. वि. द. घाटे यांचा 'नाट्यरूप महाराष्ट्र' येथे आठवावा.) परंतु या लेखनाला अस्सल कलाकृतीचा दर्जा देण्याचा जेव्हा प्रश्न येईल, तेव्हा तेथे निकष लावला पाहिजे तो केवळ कलाकृतीचा. कलाकृती ही नवनिर्मित असते, काल्पनिक असते, सत्याभासात्मक असते. तिच्यातील वास्तव प्रत्यक्षातून घेतलेले असले तरी ते प्रत्यक्षाहून पार वेगळे असते. प्रत्यक्षातील कार्यकारणभाव, नीतिनियम, तर्क इत्यादी कोणतेही निकष कलाकृतीतील वास्तवाला लावता येत नाहीत. कलाकृतीतील वास्तवाचे–कलात्मक वास्तवाचे–कायदेकानू याप्रमाणे वेगळे असल्यामुळे कलाकृतीला प्रत्यक्षातील वास्तवाचे इमान पाळणे अशक्य असते. जी गोष्ट प्रत्यक्षातील वास्तवाची, तीच गोष्ट इतिहासाची. आपल्या कल्पनासृष्टीसाठी कादंबरीकाराने इतिहासातील वास्तवाची निवड केलेली असली तरी, जर त्यास कादंबरी, म्हणजे कलाकृती, निर्माण करावयाची

असेल तर त्याला इतिहासाचे इनाम पाळता येणे अशक्य आहे. याच संदर्भात आणखी एका मताचा विचार केला पाहिजे. या मताप्रमाणे ऐतिहासिक कादंबरी वा नाटक लिहिणे म्हणजे एक प्रकारची कठीण कसरत आहे. इतिहासाचे तर इमान राखले पाहिजेच, पण पुन्हा कलाकृतीची निर्मितीही साधली पाहिजे. म्हणजेच इतिहासाला माहीत असणारा शिवाजीच रंगविला गेला पाहिजे; थोरल्या माधवरावाचा जो स्वभाव इतिहासाने सांगितला आहे तोच स्वभाव कादंबरीतही दिसला पाहिजे; आनंदीबाईने 'ध'चा 'मा' केल्याचेच दाखविले पाहिजे व रामशास्त्र्याने राघोबाला देहान्त प्रायश्चित्ताचेच शासन फर्माविले पाहिजे. इतिहासाची साक्ष व त्याचप्रमाणे जनमनावरचे संस्कार यांना धक्का लागता कामा नये व शिवाय त्यातून निर्माण होणारी कलाकृती ही खऱ्या अर्थाने कलाकृती असली पाहिजे. कदाचित् हे आपाततः घडत असेलही; परंतु त्यामागे इतिहासाचे इमान राखण्याचे कसब साधले हे म्हणणे कितपत उचित आहे, याविषयी शंका वाटते. कारण, इतिहास म्हणजे प्रत्यक्ष घडलेला. अर्थात येथेही साराच ज्ञात इतिहास बरोबर असतो असे नाही. नवीन व विश्वसनीय पुरावा सापडला तर खऱ्याचे खोटे व खोट्याचे खरे होणेही शक्य असते. परंतु तो बिनचूक आहे, असे मानले तरी तो विवक्षित घटनांशी, विवक्षित व्यक्तींशी, म्हणजेच विवक्षित स्थळकाळाशी संबंधित असतो. तसा असेल तर तो इतिहास. इतिहासाला कल्पना मंजूर नसते, काल्पनिकाशी त्याचे कधीच पटत नसते. मग येथे असा प्रश्न उभा राहतो, की, ऐतिहासिक व्यक्ती व प्रसंग घेऊन त्यावर कलाकृती आधारली जाते आणि पुन्हा कलाकृती म्हणूनही मान्यता पावते, ती का व कशी? याचाच अर्थ असा की, ऐतिहासिक सत्याला कलात्मक सत्याचे रूप येते, ते का व कसे?

ऐतिहासिक सत्य विवक्षित स्थळाशी व विवक्षित काळाशी निगडित असते, तर कलात्मक सत्य स्थलकालातीत असते. या स्थलकालातीत्वातच कलाकृतीची कलात्मकता सामावलेली असते. मग ऐतिहासिक सत्याला कलात्मक सत्याचे रूप येते, ते कसे? माझ्या मते या प्रश्नाचे थोडक्यात उत्तर असे की ऐतिहासिक सत्याचे ऐतिहासिकत्व जेव्हा संपते, म्हणजेच त्याची स्थळकाळाची बंधने जेव्हा सुटतात, तेव्हाच त्याला स्थलकालातीत अशा कलात्मक सत्याचे रूप

येते. शिवाजी औरंगजेबाच्या कैदेतून आग्र्याहून निसटला हे ऐतिहासिक सत्य. पण तेच जेव्हा नाटकातील शिवाजीच्या व्यक्तिमत्वाची सुसंगत दिसेल, तसेच नाटकातील एकंदर घटनांशी शक्य व संभवनीय ठरेल, तेव्हाच ते कलात्मक ठरेल. व्यसनाधीन संभाजी औरंगजेबाकडून हाल हाल करून मारला गेला, हे ऐतिहासिक सत्य. आता, आजच्या नवीन संशोधनाला हे त्याचे व्यसनाधीनत्व व तद्वारा त्याच्यात आलेला गाफीलपणा मंजूर नाही हा भाग अलाहिदा. परंतु रूढ इतिहासाला मान्य असा त्याचा तो विशेष म्हणून चर्चेपुरते तेवढे आपण गृहीत धरू आणि त्याला ऐतिहासिक सत्य मानू. परंतु हेच ऐतिहासिक सत्य व विशेषतः संभाजीचे हौतात्म्य नाटकातील एकंदर घटनाशी व संभाजीच्या नाटककाराने गृहीत धरलेल्या स्वभावाशी सुसंगत असेल तर कालात्मक होईल व इतिहासाची दाद मिळाल्याने सुखावणाऱ्या वाचक-प्रेक्षकांबरोबर त्याच्या कलात्मकतेने आनंदित होणाऱ्या वाचक-प्रेक्षकांनाही ते नाटक आवडेल. अर्थात् नाटक म्हणून. म्हणजे येथे शक्यता व संभवनीयता या प्रमुख कसोट्या ठरतात व त्यांच्या आधारेच ऐतिहासिक सत्याचे कलात्मक सत्यात रूपांतर होते. शिवाजी, संभाजी, आनंदीबाई इत्यादी व्यक्ती केवळ प्रत्यक्षात होऊन गेलेल्या व्यक्ती म्हणून येत नसून त्या त्या स्वभावाच्या व विवक्षित परिस्थितीत विवक्षित वर्तन करणाऱ्या व्यक्तींची ती प्रतीके बनतात. आणि म्हणूनच त्यांचे इतिहासातील महत्त्व माहीत नसणाऱ्या वाचक-प्रेक्षकांनाही त्यांच्या कलात्मक चित्रणाने आनंद होत असतो. येथे आणखी एका प्रश्नाचे स्पष्टीकरण केले पाहिजे. आणि ते म्हणजे ऐतिहासिक सत्य कलात्मक होऊन कलाकृतीचा आस्वाद देत असले तरी मूलतः ते ऐतिहासिक असल्याने 'ऐतिहासिक' कथा-कादंबऱ्यात वा नाटकात ऐतिहासिक सत्याचे महत्त्व नाही का, या प्रश्नाचे. मराठीत खऱ्या अर्थाने ऐतिहासिक कादंबरी लिहिणारे हरिभाऊ आपटे यांच्या कादंबऱ्यांची येथे साक्ष काढणे उचित होईल. 'उषःकाल' कादंबरीत इतिहासातील कोणत्याही विवक्षित व्यक्तीला किंबहुना शिवाजीलाही महत्त्व न देता काल्पनिक व्यक्तींना हरिभाऊंनी महत्त्वाचे स्थान दिले आहे. येथे जर कोणते पथ्य पाळले असेल तर तत्कालीन वातावरणाचे. त्या अनुरोधानेच त्यांनी काल्पनिक पात्रप्रसंगांची योजना केली आहे. स्वराज्यस्थापनेच्या

आधीचा सारा महाराष्ट्र त्यातून त्यांनी उभा केला आहे. 'वज्राघात' कादंबरीत तर त्यांनी इतिहासाच्या जोडीला दंतकथांचाही उपयोग केला आहे. त्यासंबंधीचा स्पष्ट उल्लेखही त्यांनी 'वज्राघात' च्या छोट्या प्रस्तावनेत केला आहे. वज्राघात तर कलादृष्ट्या एक श्रेष्ठ कादंबरी आहे. म्हणजे 'ऐतिहासिक' म्हटल्या जाणाऱ्या कादंबरीत इतिहास व दंतकथा यांचे मिश्रणही चालू शकते. म्हणजेच ऐतिहासिक सत्य म्हणून जे म्हटले जाते, ते कागदपत्रांनी सिद्ध केलेल्या इतिहासाबरोबर दंतकथांनीही (ऐतिहासिक कलाकृतींच्या संदर्भात) सिद्ध होऊ शकते, हे येथे स्पष्ट होते.

आणखी एक मुद्दा : ऐतिहासिक कादंबरी वा नाटक यांच्या वाचकांचे दोन वर्ग असू शकतात. एक इतिहास माहीत असणाऱ्यांचा व दुसरा तो माहीत नसणाऱ्यांचा. माहितगारांतही त्या इतिहासाबद्दल अभिमान बाळगणाऱ्यांचा व त्याबद्दल तटस्थ असणाऱ्यांचा, असे दोन वर्ग पडणे शक्य आहे. आता येथे असे म्हणणे शक्य आहे का, की ज्याला इतिहासज्ञान आहे तो वाचक अधिक सुबुद्ध व म्हणून ऐतिहासिक नाटक-कादंबरीचा अधिक लायक आस्वादक ? आणि त्याच्या तुलनेने ज्याला कलाकृतीच्या वास्तवातील 'इतिहास' ठाऊक नाही तो वाचक कमी लायक ? बरे, हा जो इतिहासाबाबत अडाणी असणारा वाचक आहे त्याची ऐतिहासिक नाटक-कादंबरीबद्दलची प्रतिक्रिया कोणती असेल ? तो ती कादंबरी, कादंबरी म्हणून वाचील की तिच्यातील इतिहास कळण्यासाठी वा पारखण्यासाठी म्हणून वाचील ? या प्रश्नांच्या उत्तरात व तत्संबंधीच्या तपशिलात न शिरता मी पुन्हा एक दोन प्रश्न उपस्थित करतो, म्हणजे तद्वारा त्या प्रश्नांची उत्तरे आपोआप मिळू शकतील. शेक्सपीअरची ऐतिहासिक म्हणून मानली गेलेली नाटके आपण, म्हणजे अ-इंग्रजी वाचक, जेव्हा वाचतो तेव्हा आपले त्या नाटकातील इतिहासाचे ज्ञान कितपत असते ? फारच कमी असते असे म्हटले तर फारसे वावगे ठरू नये. परंतु त्या अल्पज्ञानामुळे त्या नाटकांच्या नाटक म्हणून मिळणाऱ्या आस्वादात काही कमतरता पडते, असे शक्य आहे का ? शक्य नाही, हा मला वाटते, आपणा बहुतेकांचा अनुभव आहे. ही गोष्ट जशी रसिक वाचकांची, तशीच गोष्ट सामान्यपणे शेक्सपीयरच्या नाटकनिर्मितीमागील इतिहासाच्या वा ऐतिहासिक सत्याच्या निर्भेळपणाची.

शेक्सपियरने आपले लक्ष केंद्रित केले ते नाट्य-निर्मितीवर, त्यामागील ऐतिहासिकाच्या सत्यासत्यतेवर नव्हे. कारण, कलाकृतीच्या निर्मितीत व तिच्या आस्वादात महत्त्व असले पाहिजे, व असतेही, ते तिच्या कलात्मतेला. आणि म्हणूनच 'ऐतिहासिक' कादंबरी वा 'ऐतिहासिक' नाटक यातील 'ऐतिहासिक' हे काही व्यवच्छेदक लक्षण नव्हे. एखाद्या ऐतिहासिक नाटकाच्या वा कादंबरीच्या अखेरीला वा प्रारंभी त्यातील इतिहासाचा निर्वाळा देणारी संदर्भग्रंथांची यादी अनावश्यक वाटते तीही याचसाठी. ऐतिहासिक नाटक काय किंवा ऐतिहासिक कादंबरी काय, ती प्रथम नाटक वा कादंबरी आहे. तिची निर्मिती व तिचा आस्वाद ही दोन्ही केवळ कलात्मकतेच्या आधारेच झाली पाहिजेत. तिच्यातील इतिहासाच्या खरेपणामुळे नव्हे.

१३

# लेखक-वाचक-संबंध

जेव्हा ललित साहित्याचा एखादा ख्यातनाम लेखक एखाद्या छोट्या वा मोठ्या साहित्यसंमेलनाचा अध्यक्ष होतो, तेव्हा तो लोकप्रियतेचा कौल लावून आपल्या साहित्याची तरफदारी करू पाहतो; आणि टीकाकारांनी त्याच्या अपेक्षेप्रमाणे त्याच्या साहित्याचा गौरव केलेला नाही अशी जर त्याची समजूत झालेली असेल (आणि तशी ती बहुधा होत असते) तर जाता जाता टीकाकारांना दोन गोष्टी सुनवूनही जातो. असे प्रसंग अलीकडे वरचेवर येऊ लागले आहेत. आणि म्हणून मनात प्रश्न येतो की लेखक आणि वाचक यांचे संबंध त्यांनी गृहीत तरी काय धरलेले असतात आणि टीकाकारांचीही या संबंधाबाबतची कल्पना काय असते? आणि ती बरोबर आहे का? की तीत काही फेरविचार होण्याची आवश्यकता निर्माण झाली आहे?

आपण आपल्या साहित्याच्या मूल्यमापनासाठी जे निकष वापरतो त्यात संस्कृत साहित्यशास्त्रापासून घेतलेल्या निकषांचा वाटा फार मोठा आहे. कोणत्याही ललित कृतीबद्दल बोलताना वा लिहिताना तिच्यातील रसांचा आपण नेहमी उल्लेख करतो. किंबहुना रसवत्ता हेच तिचे व्यवच्छेदक लक्षण मानतो. त्या जोडीला अलंकार, रीती, ध्वनी इत्यादींमागील कल्पना व तद्वाचक संज्ञा

यांचा कमी जास्त प्रमाणात आपण उपयोग करीत असतोच. परंतु या सर्वांत 'रसात्मकं काव्यं' ही कल्पना केंद्रस्थानी असते, आणि मुख्यतः तिचाच उपयोग ललित साहित्याच्या मूल्यमापनात केला जातो.

आपली वाङ्मयीन टीका या रीतीने संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या वारशाने व्यापून गेली आहे. परंतु संस्कृत साहित्यशास्त्र हे संस्कृत साहित्याचे शास्त्र आहे. संस्कृत साहित्यावर ते आधारलेले आहे. कालांतराने त्यात थोडा फार बदल होत गेलेला असला तरी तो बदलही त्या त्या काळच्या संस्कृत साहित्यांशी व इतर तत्त्वविचाराशी संबंधित आहे. आणि म्हणून संस्कृत साहित्यशास्त्राची मूल्ये जशीच्या तशी आजच्या मराठी साहित्याला लावणे कितपत युक्त आहे याचा अधिक विचार व्हावयाला पाहिजे. साहित्य हे शाश्वत असते, अक्षर असते, तसेच त्याचे शास्त्र वा मूल्यमापनाचे निकषही शाश्वत असले पाहिजेत, हे म्हणणे एका मर्यादेपर्यंतच खरे आहे. आणि ही मर्यादा साहित्यविचारात कटाक्षाने पाळली गेली पाहिजे. आधुनिक मराठी साहित्याचे स्वरूप, त्याची प्रकृती वगैरे थेट संस्कृत साहित्याप्रमाणे आहेत का? प्राचीन मराठीतले काही साहित्य संस्कृत साहित्यकृतीच्या अनुकरणातून निर्माण झाले आणि म्हणून त्यांचे मूल्यमापन संस्कृत साहित्य-शास्त्राच्या निकषाने करावे, हे म्हणणे ठीक आहे. परंतु आजच्या मराठी साहित्याचे वळण जर इंग्रजी आहे असे स्पष्ट दिसते, किंबहुना आजच्या काही साहित्यात इंग्रजीतर पाश्चात्य साहित्याचे रंग उतरू पाहात आहेत, हेही स्पष्ट होते, तर मग त्या साहित्याचे मूल्यमापन संस्कृत साहित्यशास्त्राधारे करावे, हे म्हणणे कितपत युक्त आहे? पण हे होते आहे. बरे, हे इतकेच होते तरीही त्याची संगती लावणे सोपे जाते. परंतु संस्कृत साहित्यशास्त्राने दिलेल्या काही निकषांच्या जोडीला पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील काही निकषांचाही उपयोग केला जातो. हा जो दोन प्रकारच्या निकषांचा संकर केला जातो तो का? आजच्या मराठी साहित्याची प्रकृती लक्षात घेऊन, त्याच्या मूल्यमापनाला तो उपयोगी पडतो म्हणून की केवळ अनुकरण म्हणून? जर या दोन भिन्न वृत्तींच्या टीकामूल्यांचा एकत्र उपयोग करण्याला काही सुसंगत कारण नसेल व तरीही तद्द्वारा काही अनुकूल वा प्रतिकूल निष्कर्ष काढले जात असतील तर ही बाब गंभीरपणे विचार करावयाला लावणारी आहे.

संस्कृत साहित्यशास्त्रात वाचकाला 'सहृदय' म्हटले आहे. सहृदयत्व हे त्याचे अवश्य असे लक्षण मानलेले आहे. कोणताही वाचक काव्याचा म्हणजे साहित्याचा वाचक होऊ शकणार नाही. त्याला जर रसास्वाद हवा असेल व तद्द्वारा जर त्याला काव्यानंद मिळवायचा असेल तर त्याला प्रथम 'सहृदय' असावयाला हवे. त्याशिवाय, तो विदग्ध असावा, जितश्रमी अभ्यासू असावा, अशाही अपेक्षा आहेत त्या वेगळ्याच. परंतु या सर्वांपेक्षा प्रस्तुत संदर्भात त्याचे सहृदयत्व महत्त्वाचे आहे. त्या सहृदयत्वामुळेच तो कविमनाशी संवाद करू शकतो. हा संवाद म्हणजे एक प्रकारचा हृदयसंवाद असतो. लेखकावाचकाच्या या हृदयसंवादामुळे काव्यास्वादाबाबतच्या कितीतरी गोष्टी आपोआप साधल्या जातात. उदा. काव्यातील अनुभव प्रत्यक्षातील अनुभवासारखा वाटला तरी तो वेगळा असतो हे सहृदयाला सांगावे लागत नाही. प्रत्यक्षांतील अनुभव सुखकारक वा दुःखकारक असतो तो त्यांच्यात दडलेल्या स्वार्थामुळे. परंतु काव्यगत अनुभवात स्वार्थाचे हीण जळून गेलेले असते. त्यामुळे प्रत्यक्षातला दुःखद अनुभव देखील जेव्हा काव्यात संक्रांत होऊन कलात्मक बनतो तेव्हा तो त्याला अस्वाद्य वाटतो, आनंददायक वाटतो. कवीच्या प्रतिभावंत मनाशी व त्याने निर्माण केलेल्या सृष्टीशी समरसून जाऊन पण पुनः अवश्य ते कलात्मक अंतर ठेऊन त्याचा आस्वाद घेणे त्याला शक्य होते ते केवळ त्याच्या सहृदयत्वामुळे. "हृदया हृदय एक जाहले। ये हृदयीच ते हृदयीं घातले" या अर्जुनाच्या अनुभवाप्रमाणे त्यालाही अनुभव घेता येतो. अर्थात् कृष्णहृदयातील आशय ग्रहण करू शकेल असे जसे अर्जुनाचे हृदय होते, तसेच हृदय कवीचा आशय ग्रहण करण्यासाठी रसिकाजवळही असते—असायला पाहिजे; हाच तो काव्यातील सहृदयभाव वा सख्यभाव, आणि त्यामुळेच हृदयैक्यभावाचा आनंद वाचकाला मिळू शकतो. काव्यानंद म्हणतात तो हाच.

काव्यानंदाच्या या उपपत्तीमागे हिंदु तत्त्वज्ञानातील अद्वैतकल्पना असावी, असे वाटते. या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे जीवाशिवाचे ऐक्य असते. सारा विश्वाचा पसारा आभासमय असून परब्रह्म हेच एकमेव सत्य असते. परंतु असे असले तरी या आभासमय वस्तुजातातून सूक्ष्मरूपाने भरून उरलेल्या अतिवस्तूचा वा चित्स्वरूपाचा शोध घेणे शक्य असते; नव्हे त्याच्याशी एकरूपही होता येते.

मात्र त्यासाठी ज्ञानयोग, भक्तियोग वा कर्मयोग, यापैकी कोणत्या तरी योगाची साधना अवश्य असते. ही साधना साधली तरच योग्याला ब्रह्मसाक्षात्कार होतो, ब्रह्मानंद होतो. रसतत्त्वामागे व तद्वारा होणाऱ्या काव्यानंदामागे हीच अद्वैतकल्पना असली पाहिजे. कारण काव्यसृष्टी ही काल्पनिक असते, आभासमय असते. परंतु त्यातील सत्य मात्र शाश्वत असते. आणि या सत्याचा प्रत्यय आला की काव्यानंद होतो. मात्र हा काव्यानंद मिळविण्यासाठीही एक प्रकारचा योग साधावा लागतो. हवेतर त्याला काव्ययोग म्हणूया. आणि हा काव्ययोग साधण्यासाठी अत्यावश्यक बाब म्हणजे सहृदयत्व. सहृदयाला रसास्वाद मिळतो, म्हणजेच काव्यानंद मिळतो.

काव्यांतील रसतत्त्वाचा अध्यात्मातील अद्वैत तत्त्वाच्या दृष्टिकोणातून विस्ताराने विचार करण्याचा येथे हेतु नाही. काव्यानंदाचे स्वरूप थोडेफार स्पष्ट व्हावे व त्यासाठी वाचक सहृदय असणे कसे अत्यावश्यक आहे, हे स्पष्ट व्हावे, एवढाच त्याचा उद्देश.

वरील संदर्भात आमच्या (मराठी) वाचकवर्गाचा विचार केला तर काय दिसते ? प्रथम लक्षात येते ती गोष्ट म्हणजे आजचा वाचकवर्ग कालपरवाच्या वाचकवर्गापेक्षा खूप वाढला आहे. ही वाढ केवळ वरच्या पांढरपेशा वर्गातून झालेली नाही. समाजाच्या सर्व थरांतून ती झालेली आहे. त्यात वाङ्मयाची पूर्वपरंपरा माहीत असणारा व पूर्वसंस्कार असलेला वाचक जसा आहे, तसाच ज्याच्यावर पूर्वीचे वाङ्मयीन व सांस्कृतिक परंपरागत संस्कार मुळीच नाहीत वा अल्प आहेत असाही वाचक आहे. आणि अशा वाचकांचा वर्गही फार मोठा आहे. मराठी समाजमनावर भारत-भागवतादी पुराणांचे व ज्ञानेश्वर-तुकारामादी संतांच्या अभंगवाणीचे संस्कार खोलवर रुजले आहेत असा पक्ष येथे घेतला जाण्याची शक्यता आहे. परंतु आजघडीला स्वतःला सुशिक्षित, सुसंस्कृत म्हणविणाऱ्यांवर हे संस्कार कितपत उरले आहेत, याची जेथे शंका येते, तेथे इतरांचा प्रश्नच नाही. शिवाय गेल्या शतकादीडशतकात पाश्चात्यांनी केलेल्या भल्याबुऱ्या संस्कारांनी पूर्वीचे असतील नसतील ते संस्कार पुसून गेले असणे शक्य आहे. मुख्य मुद्दा तो नाही. प्रस्तुत मुद्दा आहे तो असा की आजचा वाढलेला जो वाचकवर्ग आहे त्याची वाङ्मया-बाबतची प्रतिक्रिया कोणत्या प्रकारची असते ? जेव्हा वाचकवर्ग अल्प होता

व तोही विवक्षित संस्काराचा होता तेव्हाचा प्रश्न वेगळा होता. त्या अल्प वर्गांत काव्यास्वादाला अवश्य असणाऱ्या सहृदयांची संख्या जास्त असावी. आज ते प्रमाण व्यस्त दिसते आहे. त्याविना आजचा बहुसंख्य वाचक कलाकृतीतील संभवनीय पण अशक्य अशा घटनांना नाके मुरडता ना. कलाकृतीच्या आस्वादात स्वतःला न विसरता त्यातील एखाद्या पात्राशी समरस होऊन इच्छापूर्ती, वा स्वप्नरंजन यांनाच काव्यानंद मानता ना. प्रत्यक्षातील किळसवाण्या गोष्टी काव्यात आस्वाद्य होतात, सुंदर होतात, हे न समजून शहारता ना. तसेच कला म्हणजे घटकाभर करमणूक मानून पुनः रंजनाबरोबर थोडेफार उद्‌बोधन झाले तर उत्तम असे मानता ना. अशा कितीतरी गोष्टी सांगता येतील. अनेक अकलात्मक प्रतिक्रियांपैकी या काही. या वा अशा प्रकारच्या अन्य प्रतिक्रिया होण्याचे, माझ्या दृष्टीने, प्रमुख कारण म्हणजे काव्यानंदासाठी ज्या सहृदयत्वाचा उल्लेख वर केला व तद्वारा ज्या काव्ययोगाची अपेक्षा व्यक्त केली त्याचा वाढत्या वाचकवर्गातील अभाव. मला येथे या वाचकवर्गाला दोष द्यावयाचा नाही. द्यायचाच झाला तर अशा वाचकांच्या शाबासकीला महत्त्व देऊन लोकप्रियता व कलात्मकता यांची जे साहित्यिक सांगड घालू पाहतात त्यांना. किंबहुना हेच साहित्यिक या वाचकवर्गाची दिशाभूल करून खऱ्या काव्यास्वादापासून त्यांना वंचित करीत आहेत. मी तर असे म्हणेन की या वाढत्या वाचकवर्गाने–म्हणजेच साहित्यक्षेत्रातील एका महत्त्वाच्या घटकाने—साहित्यक्षेत्रात एक मोठी समस्या निर्माण केली आहे. ती योग्य प्रकारे सोडवणे हे प्रत्येक साहित्यिकाचे–मग तो सर्जनशील लेखक असो की टीकाकार असो–कर्तव्य आहे. लोकशाहीत प्रत्येक व्यक्तीला समान हक्क असतो, समान संधी असते. काव्यकला ही जर समाजाच्या सांस्कृतिक श्रेष्ठत्वाची निशाणी असेल तर त्या कलेचा आस्वाद प्रत्येक घटकाला घेता आला पाहिजे. अर्थात त्यासाठी कलेने खाली येण्याचे कारण नाही. वाचकांना कलाभिमुख कसे करायचे ह्याचा विचार केला गेला पाहिजे. वाचकवर्गातील सर्व थरांना उच्च वाङ्मयाभिरुचीने संपन्न कसे करता येईल हे पाहिले पाहिजे. असे झाले म्हणजे आज ना उद्या याच वाचकवर्गातून, कुणी सांगावे, एखादा नवीन लेखकवर्गही तयार होईल. (मराठीत आज याचे थोडेफार प्रत्यंतर येते आहे). हे सारे होईल तेव्हा होवो. परंतु तूर्त सर्जनशील लेखन

करणाऱ्या मातब्बरांनी वाचकांच्या आहारी जाण्याचे धोके टाळले तरी पुरे. सुदैवाने हे धोके टाळणारे काही लेखक आहेत. त्यांची संख्या वाढली पाहिजे. पण त्याचबरोर वाढत्या वाचकवर्गात वाङ्मयीन समज, रसिकता, सहृदता इत्यादी बिंबवणे अवश्य आहे. त्यासाठी सर्जनशील लेखकाप्राणे टीकाकारांनीही पुढे यावयास पाहिजे, व त्यांना चांगल्या साहित्याची, कलात्मकतेची, ओळख करून द्यावयास पाहिजे. तरच त्यांच्यातील अभिजात रसिक जागा होईल, आणि लेखक–वाचकांची जी आज समस्या निर्माण झाली आहे ती सोडविण्याच्या मार्गावर एक पाऊल पुढे पडेल.

१४

# भारतीय वाङ्मयाचा तौलनिक अभ्यास

जागतिक वाङ्मयाच्या संदर्भात भारतातील वाङ्मयाला भारताबाहेर सामान्यपणे 'भारतीय वाङ्मय'—'इंडियन लिटरेचर'—म्हणून संबोधिले जाते. इंग्लंड, फ्रान्स, जर्मनी, अमेरिका इत्यादी देशातील वाङ्मयाला ज्याप्रमाणे इंग्रजी वाङ्मय, फ्रेंच वाङ्मय, जर्मन वाङ्मय, अमेरिकन वाङ्मय, म्हणून ओळखले जाते, त्याचप्रमाणे भारतातील वाङ्मय हे 'भारतीय वाङ्मय' म्हणून ओळखले गेले तर त्यात काही वावगे नव्हे. परंतु त्यामागे एक चुकीची समजूत असते. आणि ती म्हणजे वर उल्लेखिलेल्या वाङ्मयाप्रमाणेच भारतातील वाङ्मयही कोणत्यातरी एका भाषेत विशेषतः इंग्रजीत—फार तर आज स्वातंत्र्योत्तर काळात हिंदीत—लिहिले जात असावे, ही. कारण भारतात अनेक समृद्ध भाषा आहेत, ऐतिहासिक परंपरा आणि आजचा वाङ्मय-व्यवहार यांबाबत जागतिक वाङ्मयाच्या संदर्भातही त्या विचारात घेण्याजोग्या आहेत, याची योग्य जाणीव तिच्यात असत नाहीं. (यास काही अपवाद आढळतात, नाही असे नाही; तेही केवळ अपवादच.) परंतु भारतीय वाङ्मयाचा आत्मा शोधावयाचा असेल तर तो केवळ इंग्रजीतून वा हिंदीतून लिहिलेल्या भारतीय वाङ्मयात शोधून भागणार नाही, किंवा अन्य कोण्या

एका भारतीय भाषेतील वाङ्मय पाहून चालणार नाही तर, तो वेगवेगळ्या प्रमुख प्रादेशिक भाषात लिहिलेल्या वाङ्मयात शोधावा लागेल. त्यासाठी, अर्थात त्या त्या भाषांचा व त्यांच्यातील वाङ्मयाचा प्रथम योग्य तो परिचय करून घ्यावा लागेल. हा परिचय जितका मूळ भाषेतून होईल तितका चांगला. परंतु तसा तो परकीयांनाच नव्हे तर खुद्द भारतीयांना देखील आज घडीला कितपत होतो आहे, याबद्दल जबर शंका आहे. त्यासाठी भाषांतर हा एक तातडीचा उपाय सांगता येईल. परंतु तत्संबंधीच्या अडचणी काही थोड्या नाहीत. अशा परिस्थितीत सर्व भारतीय भाषांच्या व त्यातील वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाची सोय होणे अत्यंत निकडीचे व अगत्याचे आहे. या दृष्टीने हैद्राबाद येथे इ. स. १९३५ च्या डिसेंबर महिन्यात भरलेल्या साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष प्रा० वा० ल० कुलकर्णी यांनी 'सेंट्रल इन्स्टिटयूट ऑफ इंडियन लँग्वेजिस अँड लिटरेचर' या संस्थेच्या स्थापनेची जी सूचना केली आहे ती अत्यंत स्वागतार्ह आहे.

प्रा० वा० ल० कुलकर्णी यांनी केलेल्या सूचनेप्रमाणे भारतीय भाषांच्या व वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासासाठी सबंध भारतात एक मध्यवर्ती संस्था असावी की, अशा अनेक संस्था भारतात ठिकठिकाणी स्थापन व्हाव्यात, किंवा मध्यवर्ती संस्थेच्या शाखा राज्याराज्यांत स्थापून त्यात लगतच्या प्रदेशांतील भाषांचा तेवढा तौलनिक अभ्यास व्हावा, आणि या राज्याराज्यांतील तौलनिक अभ्यासातून अखेर सर्व भारतीय भाषांतील वाङ्मयाचा तौलनिक अभ्यास सिद्ध व्हावा, हा प्रस्तुत अभ्यासाच्या कार्यवाहीच्या तपशिलाचा भाग आहे. तूर्त हा तपशील बाजूला ठेवून या तौलनिक अभ्यासाचे स्वरूप काय असले पाहिजे, त्याने आपल्यापुढे कोणते प्रयोजन ठेवले पाहिजे आणि त्यासाठी जागरूकपणे कोणकोणती पथ्ये पाळली पाहिजेत यांचा विचार करणे अगत्याचे वाटते.

एकोणिसाव्या शतकात इंग्रज, फ्रेंच, जर्मन वगैरे विद्वानांमध्ये आपापल्या अभ्यासविषयांच्या संदर्भात एक प्रकारचा संकुचित राष्ट्रवाद शिरू लागला होता. हळूहळू या राष्ट्रवादाच्या प्रसारामुळे एका राष्ट्रातील विद्वानांकडून आपल्या वाङ्मयाबद्दल अहंभाव व दुसऱ्या राष्ट्रातील वाङ्मयाचा अधिक्षेप व्यक्त होत होता. या अधिक्षेपाच्या वा अहंभावाच्या प्रक्रियेमागे अन्य

भाषांतील वाङ्मयासंबंधीचे अज्ञान मुख्यतः कारण होते. हे अज्ञान दूर करण्याच्या उद्देशाने म्हणून म्हणा, किंवा आक्षेपाच्या वा अहंभावाच्या प्रक्रियेची प्रतिक्रिया म्हणून म्हणा जी कल्पना पुढे आली, ती ही वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाची. वस्तुतः भाषाभिन्नता सोडली तर कोणत्याही राष्ट्रातले वाङ्मय हे वाङ्मयाच्या निकषाला उतरत असेल तर ते वाङ्मयच आहे. त्यात देशकालपरत्वे जो वेगळेपणा असेल, तसा वेगळेपणा कोणत्याही एका राष्ट्रातील वा भाषेतील वाङ्मयीन अविष्कारात आढळणे शक्य आहे. कोणतीही एक व्यक्ती दुसऱ्या व्यक्तीसारखी तंतोतंत असणे शक्य नाही; तरीपण आपण साऱ्यांची मिळून एक मानवजात मानतो. त्यात सर्वांना समान असे मानवी गुणधर्म आहेत असे समजतो. तद्वत राष्ट्रपरत्वे वा भाषापरत्वे वाङ्मयाच्या बाह्य रंगारूपात काही वेगळेपणा आढळला तरी ते सारे वाङ्मयच होय. कारण या साऱ्यात जो एक समानधर्म असतो तो वाङ्मयीन मूल्यांचा. 'वाङ्मयपण' हेच त्याचे एकमेव समान लक्षण; नव्हे, हाच त्याचा आत्मा. मात्र हा आत्मा जेव्हा अवतार घेतो, तेव्हा तो अनेक रूपांतून प्रकट होत असतो. अनेक रूपांनी प्रकटण्याचा जणू त्याला हव्यास असतो. वाङ्मयाविष्काराच्या नाना तऱ्हा आढळतात, त्या त्याचमुळे. या तऱ्हा भाषाभाषांगणिकच पडतात, असे नाही तर व्यक्तीगणिकही पडतात; नव्हे, एकाच व्यक्तीच्या वाङ्मयाविष्कारातही त्या आढळतात. अर्थात त्या कधी सूक्ष्म असतात तर कधी स्थूल असतात. सामान्य वाचकांची फसगत होते आणि एकाच वाङ्मयात्म्याचे हे भिन्न भिन्न आविष्कार आहेत हे त्याच्या लक्षात येत नाही, तेही याचमुळे. साहजिकच आविष्कारा-आविष्कारांत त्याला तरतम आढळते. एका वाङ्मयप्रकाराहून दुसरा वाङ्मयप्रकार सुलक्षणी वाटतो; कालमानाने वाङ्मयाच्या स्वरूपात पडलेल्या फरकाने तो बिचकतो व त्याला त्यात सरसनिरस दिसू लागते; परंपरेच्या अभिमानाने नवीन प्रयोगांना तो नाके मुरडतो. ही वा या प्रकारची जेथे एकाच भाषेतील वाङ्मयाबाबतची परिस्थिती, तेथे भाषाभिन्नताही त्यात मिळाली म्हणजे बोलायलाच नको. बरे, ही भाषाभिन्नता वरवरची, साधी वाटली तरी वाङ्मयाविष्कारावर ती फार मोठा परिणाम करणारी असते. कारण येथे भाषा केवळ साधन म्हणून योजिली जात असली तरी, तिला तिचे स्वतंत्र अस्तित्व असते. तिला

इतिहास असतो, परंपरा असते. ज्या समाजाशी, त्याचा व्यवहार करण्याच्या निमित्ताने, ती निगडित असते, त्या समाजाच्या संस्कृतीचे गुणधर्म तिच्यात उतरलेले असतात. साहजिकच वाङ्मयाविष्कारासाठी जेव्हा ती उपयोजिली जाते, तेव्हा त्या आविष्कारात भाषेचा खास गुणधर्म उतरणे स्वाभाविक असते. या भाषिक गुणधर्मांमुळे भाषाभाषांतील वाङ्मय अधिकच वेगळे वाटते.

वाङ्मयाविष्काराचे हे भाषिक वेगळेपण व त्यातील भिन्न भिन्न तऱ्हा लक्षात घेतल्या म्हणजे सामान्य माणसाला जे चिरपरिचित तेच चांगले का वाटते ते लक्षात येते. परिचितात, स्थूलात, बाह्यात रमणे हा मानवी मनाचा धर्म आहे आणि म्हणूनच मूर्तामागील अमूर्त त्याच्या लक्षात येत नाही. दृश्यापलीकडील अदृश्यापर्यंत त्याची दृष्टी पोहोचत नाही. वैचित्र्याच्या व अनेकत्वाच्या आत एकत्व असते हे त्याला कळत नाही. त्यासाठी त्याला काही एक अभ्यासयोग साधावा लागतो. तसेच भाषाभाषांच्या व राष्ट्राराष्ट्रांच्या वाङ्मयाविष्कारभिन्नते-मागे एकच एक वाङ्मयात्मा आहे हे लक्षात येण्यास तसाच एखादा व्यापक स्वरूपाचा वाङ्मयाभ्यासयोग साधावा लागेल. तौलनिक वाङ्मयाभ्यास तो हाच. या तौलनिक वाङ्मयाभ्यासामुळे, भाषाभाषांतून भिन्नपणे अवतरणाऱ्या वाङ्मयात अखेर एकच वाङ्मयात्मा आहे, हे लक्षात येते.

तौलनिक वाङ्मयाभ्यासाची कल्पना, अर्थात भाषिक वा राष्ट्रीय अहंकारा-पासून दूर असणाऱ्या विचारवंतांकडूनच मांडली जाणे शक्य आहे. राष्ट्राराष्ट्राच्या सीमेवर राहणाऱ्यांत राष्ट्रीय कडवेपणाचा भाग कमी असण्याची शक्यता असते. अशाच प्रकारच्या अभ्यासकांकडून पाश्चात्य देशात तौलनिक वाङ्मयाभ्यासाची कल्पना प्रथम मांडली गेली. Louis Belz, Baldens-perger, Robert Curtius, Arturo Farinelli ही त्यांपैकी काहींची नावे. हे विचारवंत राष्ट्राराष्ट्रांच्या सीमाप्रदेशातले वा ज्या शहरांत सर्व देशांतील साहित्यिक खुशाल येऊन राहू शकतात अशा, खऱ्या अर्थाने कॉस्मॉपॉलिटन असणाऱ्या, शहरांत राहिलेले होते. त्यामुळेच आपल्या वाङ्मयाचा कडवा अभिमान त्यांच्यांत नव्हता. इतरांच्या वाङ्मयाच्या परिचयाने आपल्यांतील दोषांबरोबर इतरातील गुणही त्यांच्या नजरेत भरले होते आणि आपलेच तेवढे चांगले हे मानण्यामुळे जो एक अनिष्ट, एकांतिक व असहिष्णू राष्ट्रवाद पसरू पाहात होता त्याला प्रथम उतारा

म्हणून वाङ्मयाभ्यासाची कल्पना त्यांना सुचली. आणि त्यांच्यापासूनच एका अर्थाने तौलनिक वाङ्मयाभ्यासाची मुहूर्तमेढ रोवली गेली. आपल्याकडेही कडव्या भाषाभिमानापासून दूर असणारी सहिष्णू व समंजस वृत्तीची मंडळी राज्याराज्याच्या सीमाप्रदेशांत अधिक आढळणे शक्य आहे. किंबहुना अशा सीमाप्रदेशांत जी द्वैभाषिक कुटुंबे आढळतात त्यांच्यांत भाषेचा व अन्य प्रकारचा कडवेपणा कमी असतो. कानडीने केला मराठी भ्रतार अशी त्यांची सुरुवातीची कौटुंबिक परिस्थिती असली (बहुधा ती काव्यातच आढळणारी असावी) तरी कालांतराने ती दोघे परस्परांना चांगली ओळखू-समजू लागतात व त्यांच्या पुत्रपौत्रादिकांत मातापित्यांच्या भाषांबद्दल व त्यांतील वाङ्मयाबद्दल आपुलकी व समज निर्माण होताना दिसतात. येथे सीमाप्रदेशातील भिन्न भाषिकांत जो कडवेपणा आढळतो, त्याची आठवण होणे शक्य आहे. परंतु तो कडवेपणा राजकीय वातावरणातून निर्माण झालेला आहे; मूळ भाषिक वा वाङ्मयीन तेढीचा तो परिपाक नव्हे, आणि म्हणून सीमाप्रदेशांतील या द्वैभाषिकांमध्ये वाङ्मायास्वादाच्या व वाङ्मयाभ्यासाच्या आड भाषेची वेगळीक येत नाही, असेच दृश्य सामान्यपणे दिसते. किंबहुना एकाहून अधिक भाषा येत असल्यामुळे त्यांतील वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाला त्याची मदतच होऊ शकेल. विवक्षित भाषेचे सामर्थ्य व सौंदर्य जसे त्यांना प्रतीत होऊ शकेल, तसेच त्यांतून अभिव्यक्त होणारे वाङ्मयत्व, त्याच्या साऱ्या सामर्थ्यानिशी आणि सौंदर्यानिशी प्रतीत होऊ शकेल. मात्र येथे आवश्यक आहे तो भाषावादाच्या कंगोऱ्यांचा व वाङ्मयीन वा सांस्कृतिक अहंगंडाचा अभाव, परस्पर गुणदोषांच्या जाणिवेने येणाऱ्या समतोल चिकित्सक बुद्धीचा प्रभाव, आणि निर्भेळ, वाङ्मयीन मूल्यांची कदर करू शकणारा राजहंसी स्वभाव.

(मुंबईसारख्या शहरातील बहुभाषी वातावरणही प्रस्तुत तौलनिक अभ्यासाला उपकारक ठरावे. येथील मराठी व त्या खालोखाल गुजराती या दोन प्रमुख भाषिक गटांच्या बरोबरीने भारतातील कितीतरी अन्य भाषिक गट या ना त्या कारणाने येथे स्थायिक झालेले आहेत. त्यांच्या त्यांच्या वाङ्मयीन व सांस्कृतिक संस्था आहेत; नियमाने नसले तरी काही निमित्ताने भिन्न भाषिक साहित्यिक व कलावंत येथे एकत्र येऊ शकतात. या जोडीला मुंबई

शहर हे भारताचे जणू प्रवेशद्वार असल्यामुळे पाश्चात्यांतील चळवळींची, विचारप्रणालींची, साहित्यविषयक व कलाविषयक वडामोडींची नोंद येथे प्रथम होऊ शकते. साहजिकच भाषा, वाङ्मय, कला इत्यादींसंबंधीचा संकुचित दृष्टिकोण व कडवेपणा कमी होऊन परस्पर सामंजस्याचा आढळ येथे अधिक दिसतो.)

भारत हा बहुभाषी देश आहे. काश्मीर धरून पंधरा भाषिक राज्यांचे हे एक संघराज्य आहे. राज्यभाषांचा मान मिळालेल्या प्रादेशिक भाषांच्या बरोबर विशिष्ट राज्यांच्या राज्यभाषा नसणाऱ्या पण भारतात सर्वत्र विखुरलेल्या उर्दू, सिंधी आणि इंग्रजी यांचा पण भारतीय भाषांत समावेश करावा लागतो. या सर्व भाषा – संस्कृत ही बोलभाषा नसल्याने व तिच्यात नव्याने वाङ्मयनिर्मिती होत नसल्याने तिचा समावेश येथे केलेला नाही—विवक्षित प्रदेशाशी व तेथील संस्कृतीशी निगडित आहेत, समाजाचा बोली व लेखी या दोन्ही तऱ्हेचा सर्व व्यवहार करू शकतील अशा संपन्न आहेत, प्रत्यही कसदार वाङ्मय निर्माण करून वाङ्मयीन दृष्टयाही समृद्ध झालेल्या आहेत. भाषिक तत्त्वावर राज्यपुनर्रचना झाल्यापासून तर त्यांच्या अभिवृद्धीसाठी नाना प्रकारच्या योजना आखल्या जात आहेत. राज्यपातळीवरून प्रतिवर्षी उत्कृष्ट ग्रंथांना दिली जाणारी पारितोषिके ही त्यांपैकीच एक. भारतीय साहित्य अकादमीप्रमाणे राज्याराज्यांतूनही साहित्य अकादमी व संगीत नृत्य कला अकादमी स्थापन होऊ लागल्या आहेत. सारांश, या भारतीय भाषा आपापल्या पद्धतीने आपला इष्ट व स्तुत्य वाङ्मयीन विकास करीत आहेत. परंतु असे असले तरी त्या साऱ्या भारतीय आहेत, आणि परस्परांच्या प्रभावाने त्या अधिकाधिक समृद्ध होणे शक्य आहे, याची जाणीव असावी तितकी सर्वत्र दिसत नाही.

भारतीय साहित्य अकादमीची येथे कुणाला आठवण होणे शक्य आहे. परंतु तिचे उद्देश व कार्य आणि प्रस्तुत तौलनिक अभ्यासाच्या ध्येयधोरणाची फलश्रुती यात खूप अंतर आहे. किंबहुना एकंदर भारतीय भाषांची आपापल्या वाङ्मयाचा विकास करण्याची प्रवृत्ती आणि त्यामुळे किंवा अन्य काही कारणामुळे त्यांच्यात टिकून राहाणारा दुरावा, ही पाहिली म्हणजे त्यांच्या तौलनिक अभ्यासाची भारतात किती निकड आहे, हे लक्षात येते. स्वातंत्र्यापूर्वी

इंग्रजी राजवटीत एकेका प्रांतात एकाहून अधिक भाषिक गट होते (पूर्वीच्या मुंबई प्रांतात मराठी, गुजराती व कानडी हे तीन भाषिक गट होते, हा इतिहास अजून जुना झालेला नाही.) व त्या साऱ्यांचे हित सारख्याच प्रकारे पाहिले जात असे. आज भाषिक राज्यांच्या निर्मितीनंतर एकेका राज्यात तेथील प्रमुख प्रादेशिक भाषेला राज्यभाषेचा मान मिळाला व इतर अल्पसंख्याकांच्या भाषांना नाही म्हटले तरी थोडेफार अंग चोरुन राहाण्याचा प्रसंग आला. भाषिक राज्यनिर्मितीमुळे राज्याराज्यात जो दुरावा निर्माण होणे शक्य होते—व जो थोड्याफार प्रमाणात झालाही आहे—तो दूर करणारा दुवा म्हणून महत्त्व पावलेल्या हिंदीचा इष्ट तो प्रसार व मुख्यतः परिणाम अहिंदी राज्यात झाला तर नाहीच, पण त्यात भाषिक राजकारण शिरल्यामुळे परस्परांच्या दुःस्वासाला सुरुवात झाली. परिणामतः भाषिक राज्यांना सांधण्याचे जबाबदारीचे कार्य तिच्याने होईनासे झाले.

हिंदीच्या जोडीला राज्यकारभारची (आधी प्रमुख व आता जोड) भाषा म्हणून व त्याचप्रमाणे उच्च शिक्षणाची माध्यमभाषा म्हणून महत्त्वाची असलेली भाषा म्हणजे इंग्रजी. शिवाय जागतिक भाषांतील ती एक प्रगत भाषा. हिच्याच साह्याने भारतीय जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत एक प्रकारचे पुनरुज्जीवन (Renaissance) झालेले. आजही जगात अन्यत्र ज्या ज्या म्हणून वैचारिक, वैज्ञानिक वा वाङ्मयीन घडामोडी होत असतात, त्या आपल्यापर्यंत पोहोचवू शकेल अशी भाषा म्हणजे इंग्रजीच. इंग्रजांच्या राजवटीबरोबर ती आली असली तरी त्या राजवटीबरोबर ती जाण्याचे कारण नाही. त्यात आपलेच नुकसान आहे. शिवाय भारतातील काही भाषिकांची ती मातृभाषा आहे. अशा या भाषेने भाषिक राज्यांची व प्रादेशिक भाषिकांची, त्यातील शिक्षित बुद्धिमंतांच्या साह्याने, वस्तुतः जी सांधेजोड करावयाला पाहिजे, ती तिच्याने होईल असे दिसत नाही. एक तर प्रथमपासून इंग्रजी जाणणारा वर्ग अल्प. त्यात आज तिच्यासंबंधाने थोडी फार अनास्थाही वाढलेली. तेव्हा भारतीय भाषाभाषांमधील व त्यांच्या त्यांच्या वाङ्मयामधील दुरावा कमी होण्याऐवजी वाढण्याची जी शक्यता दिसते, त्यामुळे त्यांच्या तौलनिक अभ्यासाची योजना किती बिकट आहे, आणि तितकीच ती कशी निकडीची आहे, याची कल्पना येते.

भारतीय भाषांच्या व वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाबाबत काही गोष्टी जशा कटाक्षाने पाळल्या पाहिजेत, तशाच काही गोष्टी तितक्याच कटाक्षाने टाळल्या पाहिजेत. एक तर हा तौलनिक वाङ्मयाभ्यास निर्भेळ वाङ्मयीन दृष्टीने झाला पाहिजे. आपल्याकडे वाङ्मयाचे म्हणून जे अभ्यास होतात—मग ते विवक्षित वाङ्मयकृतींचे असोत, की, वाङ्मयप्रकारांचे असोत की, वाङ्मयेतिहासाचे असोत—त्यांची प्रवृत्ती त्यातील *विषयाच्या* अभ्यासाकडे झुकताना दिसते. त्यातील सामाजिक, राजकीय, आर्थिक वा अन्य स्वरूपाचे जीवन, त्याची सांस्कृतिक पातळी, त्यातील विचारांची वा कल्पनांची (ideas) मोजदाद इत्यादींच्या अभ्यासाला महत्त्व दिले जाते. वाङ्मय म्हणजे मानवी जीवन, आणि वाङ्मयेतिहास म्हणजे मानवी जीवनाचा इतिहास अशीच जणू येथे कल्पना झालेली असते. कोणतीही वाङ्मयकृती देशकालपरिस्थितीच्या ताण्याबाण्यातून जन्म घेते, हे खरे; परंतु केवळ ते ताणेबाणे म्हणजे ती वाङ्मयकृती नव्हे की, त्या ताण्याबाण्यांचा वा ते ताणेबाणे ज्या वस्तूंचे बनले असतील त्या वस्तूंचा अभ्यास म्हणजेही त्या वाङ्मयकृतींचा अभ्यास नव्हे. कारण वाङ्मयकृती ही कल्पनानिर्मित असते. तिच्यातील वास्तव प्रत्यक्षातील वास्तवासारखे भासले तरी प्रत्यक्षाहून फार वेगळे असते. परंतु वाङ्मयकृतीच्या या मूळ प्रकृतीचा विचार न करता त्यात आढळणाऱ्या वास्तवाचा अभ्यास म्हणजेच वाङ्मयाचा अभ्यास मानला जात असतो. याचा अर्थ, असे अभ्यास होऊ नयेत, असा मुळीच नाही. ज्ञानाच्या ज्या वेगवेगळ्या शाखा आहेत त्यांच्या अभ्यासाला इतर साधनांच्याप्रमाणे वाङ्मयाचाही थोडाफार उपयोग होऊ शकतो; नाही असे नाही. परंतु या प्रकारच्या अभ्यासात वाङ्मय हे केवळ एक साधन असते; साध्य नव्हे. साध्यसाधनांची गल्लत न करता वाङ्मयाचा उपयोग सरळसरळ साधन म्हणून करावयाचा असेल व त्यातून काही अभ्यास सिद्ध करावयाचा असेल तर त्याला कुणाचीच हरकत असण्याचे कारण नाही. किंबहुना अशा प्रकारचे वेगवेगळ्या विषयांचे अभ्यास आयोजित करावयाला हवेतच; मात्र ते अभ्यास वाङ्मयाचे न होता, साध्य म्हणून जे विषय निवडले असतील, त्या विषयांचे ते अभ्यास होतील एवढे येथे लक्षात ठेवले म्हणजे झाले. किंबहुना वाङ्मयाचे स्वरूप आणि त्याचा प्रभाव ही अशा काही प्रकारची आहेत की त्यांचा उपयोग वाङ्मयबाह्य

हेतू साधण्यासाठी सहज करून घेता येतो. वेगवेगळे राजकीय पक्ष आपापल्या तत्त्वप्रणालीच्या प्रसारासाठी वाङ्मयाचा उपयोग करून घेतात तो उगाच नव्हे. उद्देश इष्ट असो वा अनिष्ट असो, त्यामागील तत्त्वप्रणाली विशिष्ट जनहिताय, जनसुखाय असो वा बहुजनहिताय बहुजनसुखाय असो, किंबहुना तिचा उद्देश 'सर्वेत्र सुखिनः सन्तु सर्वे सन्तु निरामयाः' असा व्यापक मानवहिताचा असो, तो साधण्यासाठी जेव्हा वाङ्मयाचा उपयोग करून घेतला जातो तेव्हा तो केवळ एक साधन म्हणून; साध्य म्हणून नव्हे. अर्थात त्यालाही हरकत असण्याचे कारण नाही. परंतु प्रस्तुत ज्या प्रकारच्या अभ्यासाचा आपण विचार करीत आहोत, त्यात वाङ्मय हे साधन नसून साध्य आहे. किंबहुना साध्य आणि साधन ही येथे एकच आहेत. आणि म्हणून प्रस्तुत अभ्यासात महत्त्व दिले गेले पाहिजे ते त्या वाङ्मयकृतीला, तिच्यातील वाङ्मयीन गुणवत्तेला, तिच्या वाङ्मयपणाला; अन्य कोणत्याही गोष्टीला नव्हे.

अर्थात 'वाङ्मयपण' म्हणजे अलंकारादिकांनी आलेले बाह्य सौष्ठव नव्हे की, वाचकांना प्रिय असणारे मनोरंजन नव्हे; तर आशयाने आपल्या प्रकृतिधर्माप्रमाणे घेतलेले, आणि ज्यात आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अद्वैत आढळते असे सुंदर रूप. वेगवेगळ्या घटकांची एकजिनसी एकजीव संघटना. कल्पनेने निर्मिलेली एक हेतुनिरपेक्ष अपरसृष्टी, आणि म्हणून तिच्या रंगारूपाचा, तिच्या एकजिनसी संघटनेचा, अंतर्बाह्य सौंदर्याचा अभ्यास म्हणजेच तिचा वाङ्मयीन दृष्टीने केलेला अभ्यास. कलात्मक सौंदर्य हाच त्याचा एकमेव निकष. मग तो अभ्यास विवक्षित वाङ्मयकृतीचा असो वा वाङ्मयेतिहासाचा असो. असा वाङ्मयाभ्यास करणारे अभ्यासक अर्थात वाङ्मयाची प्रकृती व प्रयोजन या संबंधात योग्य ती जाणीव असणारे असले पाहिजेत. वाङ्मयप्रकाराच्या उद्गमासंबंधी व त्याच्या विकासासंबंधी, त्याच प्रमाणे वाङ्मयेतिहासाच्या खऱ्या स्वरूपासंबंधी अवश्य तो समज असणारे असले पाहिजेत. याचाच अर्थ असा की प्रस्तुत तौलनिक अभ्यास करू पहाणारे अभ्यासक हे प्रथम वाङ्मयाचे टीकाकार असले पाहिजेत. कारण तेच वाङ्मयीन टीकेच्या आणि व्यासंगाच्या आधारे तो करू शकतील.

भारतीय भाषांचा व त्यांतील वाङ्मयाचा विचार करताना प्रथम जाणवणारी गोष्ट म्हणजे, त्यांच्या विकासातील विषमता. या विषमतेला कारणे कोणतीही

असतील. काहींचा पूर्वेतिहास अधिक उज्ज्वल असेल तर काहींची आजची वाङ्मयसृष्टी शाखोपशाखांनी अधिक समृद्ध असेल. वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासात निर्भेळ वाङ्मयीन सौंदर्य पाहावयाचे ठरले तरी त्यातही परस्परा-संबंधी श्रेष्ठ-कनिष्ठ भावना निर्माण होणारच. ही श्रेष्ठकनिष्ठ भावना तौलनिक अभ्यासाला मारक ठरणारी आहे. एखाद्या भाषेत एखादा वाङ्मयप्रकार अधिक विकसित असेल तर दुसऱ्या एखाद्या भाषेत तो तितका विकसित नसेल. तसेच एखाद्या भाषेतील एखादा थोर वाङ्मयकार व त्याचे वाङ्मय ही जागतिक वाङ्मक्षेत्रात ज्ञात झालेली असतील, तर अन्य भाषेतील वाङ्मयकार व त्याचे वाङ्मय तितक्याच वा त्याहून अधिक तोलाचे असूनही त्याच्या स्वतःच्या भाषेबाहेर तो व त्याचे वाङ्मय कुणाला माहीतही नसेल. कारणे कोणतीही असतील, पण अशी वस्तुस्थिती असणे शक्य आहे. डॉ० भांडारकरांनी आपले लेखन इंग्रजी भाषेत केल्यामुळे त्यांना आंतरराष्ट्रीय कीर्ति मिळाली, तर राजवाडे यांनी मराठीखेरीज अन्य भाषेत लिहिण्याचे कटाक्षाने टाळल्यामुळे त्यांची विद्वत्ता महाराष्ट्राबाहेर फारशी जाऊ शकली नाही. रविंद्रनाथ टागोरांच्या 'गीतांजली'ला नोबेल पारितोषिक मिळू शकले व ते साऱ्या जगाला माहीत झाले. भारतातील अन्य भाषेत त्या तोडीचा कवी नव्हता असे म्हणणे कितपत शक्य आहे, याबद्दल शंका वाटते. ही उदाहरणे एवढ्याचसाठी घेतली की केवळ वाङ्मयीन मूल्ये लक्षात घ्यावयाची म्हटली तरी त्यात अनुषंगाने काही नको त्या तुलना आणि त्या तुलनांच्या बरोबर काही नको त्या प्रतिक्रिया शिरणे कसे शक्य आहे ते स्पष्ट व्हावे. वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासात त्यांचा कटाक्षाने त्याग केला पाहिजे.

भारतीय भाषा व त्यांचे वाङ्मय परस्परांपासून वेगवेगळे असले, तरी त्यांचा परस्पराशी संबंध येणे व या ना त्या कारणाने त्यांच्यात देवाणघेवाण होणे शक्य आहे. किंबहुना त्यांचा परस्परावर थोडाफार परिणाम होणे अपरिहार्य आहे. त्यात कुणाचा परिणाम अधिक झाला व कुणाचा कमी झाला किंवा कुणी कुणाची उसनवारी केली याची खानेसुमारी केली जाण्याची भीती असते. तीही अर्थात टाळली पाहिजे. कारण तौलनिक अभ्यास म्हणजे अशी खानेसुमारी नव्हे. 'मनोरंजन' काळात व त्यानंतरही काही दिवस मराठी वाङ्मयावर बंगाली वाङ्मयाचा खूप परिणाम झालेला

दिसतो. त्याला कारण केवळ काशीनाथ रघुनाथ मित्र व विठ्ठल सीताराम गुर्जर यांसारखे बंगाली वाङ्मयाने प्रभावित झालेले व म्हणून बंगाली वाङ्मयाचे मराठीत भाषांतर–रूपांतर करणारे लेखक-संपादक होते, एवढे म्हणण्याने या प्रश्नावर योग्य तो प्रकाश पडू शकेल का? त्यातून कदाचित मराठी मनाचा आत्मसमर्थनाचा सुप्त हेतू तर सूचित होणार नाही ना? तसे असेल तर ती वृत्ती वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाला योग्य नव्हे. किंबहुना मी असेही म्हणेन की तौलनिक अभ्यासाने केवळ उगमशोध घेण्याच्या आहारी जाऊ नये. माधवराव पटवर्धनांनी संपादित केलेल्या तांब्यांच्या कवितासंग्रहाची येथे आठवण होते. तांब्यांची कविता व टागोरांची कविता यात त्यांनी इतके काही साम्य दाखविले आहे की त्यातून तांब्यांनी टागोरांची कळत न कळत उसनवारी तर केली नाही ना असे वाचकाला वाटू लागते. उगमशोधाच्या व च साम्यशोधनाच्या अतिरेकाचे हे एक उदाहरण म्हणता येईल. या प्रकारच्या खानेसुमारीने कदाचित एकाच वेळी आपल्या गौरवाच्या व इतरांच्या अधिक्षेपाच्या भावना व्यक्त होणे शक्य आहे. तौलनिक अभ्यासात त्याही वर्ज्य मानल्या पाहिजेत. खरे म्हणजे अशा सादपडसादाच्या नोंदी म्हणजे वाङ्मयाभ्यास नव्हेच. तौलनिक अभ्यासाला असे अनिष्ट वळण लागले तर भारतीय भाषाभगिनींत परस्पर सौहार्द व समंजसपणा निर्माण होण्याऐवजी वेगळेच काही तरी निर्माण होईल.

वस्तुतः आपल्या वाङ्मयाच्या स्वरूपदर्शनाबरोबर आपल्या भाषाभगिनींच्या वाङ्मयाचेही स्वरूपदर्शन आपल्या वाङ्मयविकासाला पोषक ठरणारे आहे. एक तर त्यामुळे आत्मकेंद्रित व आत्मसंतुष्ट वृत्ती दूर होऊन आपल्या वाङ्मयाप्रमाणेच इतर भाषाभगिनींचे वाङ्मयही एकंदर भारतीय वाङ्मय-सौंदर्यात भर घालीत आहे, हे लक्षात येईल.

येथे आणखीही एक विचार मनात येतो: एकंदर सर्व जागतिक वाङ्मयाच्या विचारात प्रथम लक्षात येते ते वाङ्मय; ज्या विवक्षित भाषेत ते लिहिले गेले असेल ती भाषा नव्हे. भाषा कोणतीही असो, आणि त्या विवक्षित भाषेने आपल्या प्रकृतिधर्मानुसार अभिव्यक्त वाङ्मयस्वरूपावर केवढाही मोठा परिणाम केलेला असो, अखेर आपण ज्याचा आस्वाद घेतो ते वाङ्मय असते. आणि म्हणूनच जागतिक महाकाव्यांचा विचार मनात येताच रामायण, महाभारत,

इलियड, ओडिसी, एनिड, डिव्हाईन कॉमेडी, पॅरेडाईज लॉस्ट अशी एका पुढे एक नावे आपल्या डोळ्यापुढे येतात. त्याबरोबरच व्यास, वाल्मिकी, होमर, व्हर्जिल, डँटे, मिल्टन ही नावे जरी आठवली तरी त्यांच्या संस्कृत, ग्रीक, लॅटिन, इटालियन, इंग्रजी या भाषाभेदांची आठवण प्रामुख्याने होत नाही. क्वचित भाषेचे वा भाषाभेदाचे विचार मनात तरळून जात असतील; परंतु मनात स्थिर होतात, ती महाकाव्ये, व त्यांचे श्रेष्ठ सौंदर्य. या त्यांच्या सौंदर्यास्वादाच्या आड त्यांच्या भाषांचे अडसर येत नाहीत. कारण भाषेचे वेगळेपण वगळले व त्यामुळे त्यांना येणारे विवक्षित रंगरूप सोडले तर उरते ते केवळ वाङ्मय; आणि वाङ्मयविचारात तेच महत्वाचे नाही का? हीच गोष्ट वाङ्मयतत्वविचाराबाबतही जाणवते. पाश्चात्यांनी केलेल्या वाङ्मय-तत्त्वविचारापुरताच जरी विषय मनात आणला तरी आपल्या डोळ्यापुढे ॲरिस्टॉटल, लाँजायनस, बर्गसां, हेगेल, क्रोचे, रिचर्डस इत्यादी नावे व त्यांचे तत्त्वविचार येतात. त्यांचे त्यांचे देश व त्यांच्या त्यांच्या भाषा आपल्या लक्षातच येत नाहीत. या विचारवंतांनी वस्तुतः आपापले विचार मूळ आपापल्या भाषेतच म्हणजे ग्रीक, लॅटिन, जर्मन, इटालियन, इंग्रजी इत्यादी भाषेतच मांडलेले आहेत. परंतु आपल्याला व जगालाही महत्त्वाचे वाटतात ते त्यांचे विचार; भाषा नव्हे. तौलनिक अभ्यालाचाच नकळत उतरलेला हा परिपाक आहे.

भारतीय भाषांच्या व वाङ्मयाच्या संदर्भातही हे घडणे अगत्याचे आहे. कविता, नाटक, कादंबरी इत्यादी कोणत्याही वाङ्मयप्रकारातील कलाकृतींचा विचार करताना काश्मीरपासून कन्याकुमारीपर्यंत व पश्चिम पंजाबपासून आसाम-मणिपूरपर्यंत कोणत्याही प्रदेशातील व भाषेतील वाङ्मयप्रकारांची नांवे एकापुढे एक आठवली पाहिजेत. त्याच्या आड भाषेचा अडसर तर येताच कामा नये; पण सादपडसादाचे, अभिमान-अधिक्षेपाचे विकल्पही मध्ये उभे राहाता कामा नयेत. आणि हे साधण्यासाठी भारतीय भाषा आणि वाङ्मय यांच्या विशुद्ध वाङ्मयीन निकषावर आधारलेल्या तौलनिक अभ्यासाची आवश्यकता. जागतिक वाङ्मयाच्या तौलनिक अभ्यासाचा टप्पा त्यानंतरचा. एक टप्पा गाठल्यावर पुढचा असाध्य ठरू नये.

१५

# आख्यानक कविता : काही विचार

आख्यानक कवितेत आख्यान महत्त्वाचे की कवितापण महत्त्वाचे? की दोहोंचे महत्त्व सारखे? परंतु हे प्रश्न विचारण्यात आख्यान आणि कविता या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत, असे गृहीत धरले जाते. वस्तुतः आख्यानक कविता म्हणजे आख्यान कवितारूपाने जिच्यात अवतरलेले असते ती आख्यानक कविता असे म्हणणे योग्य होईल. म्हणजे ती प्रथमतः कविता आहे; कविता ही तिची जात आहे, तो तिचा प्रकार आहे. ज्याप्रमाणे भावकवितेत कवीचा विवक्षित भावानुभव कवितारूपाने अवतरतो त्याप्रमाणे येथे एक आख्यान, एक कथा, कवितारूपाने अवतरते. परंतु पुनः आख्यान कवितारूपाने अवतरते म्हणजे काय होते, हा प्रश्न उरतोच. आणि मला वाटते, तोच प्रश्न महत्त्वाचा आहे.

येथे कवितेच्या संदर्भात छंदोबद्धतेचा जो प्रश्न उपस्थित होतो तो प्रथम सोडविला पाहिजे. केवळ छंदोबद्ध रचना म्हणजे कविता नव्हे, हे स्पष्टच आहे. छंदाचा उपयोग पठणाची व स्मरणाची एक सोय म्हणून केला जाणे शक्य आहे. प्राचीन काळी तत्त्वविवेचक भाष्यग्रंथही छंदोबद्ध लिहीत हे सर्वविश्रुत आहे. एखादी कथा लयदार पद्धतीने सांगितली तर अधिक रोचक

होऊ शकते, हाही आपला अनुभव आहे. मध्यंतरी मराठी गद्य नाटकातील संभाषणांना वा भाषणांना एक लयदार, चढउताराचे, क्वचित कृत्रिम भासणारे, रूप आले होते ते याच प्रवृत्तीतून. याखेरीज छंदाच्या विविध प्रकारांच्या साहाय्याने, वरवरचे का होईना पण, सौष्ठव आणणे शक्य आहे. यमक-प्रासादिकांची व चित्रबंधांची येथे आठवण व्हावी. म्हणजे अलंकारांमुळे जशी एक शोभा येते तशी छंदाच्या विविध बंधांनी पण येऊ शकते. परंतु येथे मुख्य प्रश्न आहे तो छंदाचा व कवितेच्या आंतरिक स्वरूपाचा. त्या दोघात संपूर्णपणे सुसंगती असली पाहिजे; ज्या शब्दांच्या माध्यमातून कविता व्यक्त होते, ती वाणी छंदोमय असली पाहिजे. आणि ही छंदोमयता सहजस्फूर्त आणि संपूर्णपणे अपरिहार्य म्हणूनच उतरली पाहिजे.

छंदाच्या बंधनातून मुक्त होऊ पाहणाऱ्या अलीकडल्या नव्या कवितेची येथे आठवण होईल. या नव्या कवितेने पारंपरिक वृत्तांचा आणि यमकानु-प्रासादिकांचा त्याग केला आहे. सैल स्वरूपाच्या मुक्तछंदातून ती अवतरते आहे. आणि तरीही कविता म्हणून तिचे सौदर्य कमी झालेले नाही. याचा सरळ अर्थ असा की आजच्या नव्या कवितेच्या आविष्कारात पारंपरिक वृत्तादींचे अस्तित्व अपरिहार्य नाही. एका काळी ते होते. परंतु मध्यंतरीच्या काळात कवितेच्या मूळ स्वरूपापासून ते दूर दूर जाऊ लागले. कवितेच्या आंतरिक सौदर्याचा एक अंगभूत घटक हे त्याचे स्वरूप जाऊन त्याला केवळ अलंकरणाचे रूप आले. सौंदर्यप्रसाधनाचे ते एक साधन झाले. अर्थात साधनाचा उपयोग कसाही कमीजास्त करता येतो. त्यातही तो अधिक करण्याची वृत्ती बळावणे स्वाभाविक आहे. शिवाय ती गोष्ट प्रयत्नसाध्य असते. या सर्वांचा परिणाम छंदोबद्धतेचा व तदंतर्गत क्लृप्त्यांचा अतिरेक करण्यात होऊ लागला. काव्याचे स्वाभाविक सौंदर्य गुदमरू लागले. प्रयत्नसाध्य कसरतींना काव्य म्हटले जाऊ लागले आणि या साऱ्यांचा जेव्हा अतिरेक होऊ लागला तेव्हा छंदाच्या बंधनातून मुक्त होण्याकडे कवितेचा कल झुकला. त्यात कवितेतून व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या नव्या नव्या अनुभवांनी व विशेषतः त्यातील बौद्धिक घटकांनी भर घातली. हे नवे अनुभव निवळ भावनात्मक नाहीत, तर वैचारिकतेचाही त्यात अंश आहे. किंबहुना क्वचित त्यांना विचारानुभवांचेही रूप येते. आणि हे रूप परंपरागत छंदाच्या चौकटीतून व्यक्त होणे नाकारते व

आपल्या स्वतःच्या प्रकृतिधर्मांप्रमाणे मुक्तछंदाचे रूप घेते. परंतु मुख्य प्रश्न मुक्तछंद का आला हा नाही; तर छंद कवितेच्या घटकाघटकाशी एकसंध केव्हा असू शकतो व तो उपरा केव्हा होतो हा आहे. कविता ही कविता असल्याने तिला आंतरिक, प्रकृतिशः, नाद, ताल इ. असणारच. त्यांचाच बाह्य अवतार म्हणजे छंद. मग तो पारंपरिक पद्धतीचा जुना छंद असो वा आजचा नवा मुक्त छंद असो. आतला आशय पारंपरिक स्वरूपाचा असेल तर तेथे छंदही पारंपरिक आढळेल. आणि जर आशय बौद्धिकतेने प्रभावित झालेला intellectualised असेल, म्हणजेच, नवा असेल तर छंद मुक्त स्वरूपाचा असेल. छंद मुक्त असो वा पारंपरिक स्वरूपाचा असो, कवितेचा तो एक अविभाज्य घटक असला पाहिजे.

कवितेच्या छंदोमयतेची व तिच्या अविभाज्यत्वाची जाणीव जेव्हा कविते- पासून छंदोमयता दूर केली जाते तेव्हा अधिक होते. भाषा आणि तिच्यातील छंद यांचे नाते फार निकटचे असते. म्हणूनच प्रत्येक भाषेत तिचे असे काही खास छंद आढळतात. आता संस्कृतोत्पन्न भारतीय भाषात संस्कृत वळणाचे काही छंद उतरणे स्वाभाविक आहे. संस्कृत भाषेच्या प्रकृतीत व मराठीसारख्या संस्कृतोद्भव भाषांच्या प्रकृतीत पुष्कळसे साम्य आहे. शिवाय वाङ्मयीन परंपरेचा वारसा या देशी भाषांनी उचललेला आहे. परंतु असे असले तरी त्या त्या भाषेच्या म्हणून काही खास लकबी असणे स्वाभाविक आहे. या लकबींच्या बरोबरच त्यांचे त्यांचे काही खास छंदही. आणि म्हणून जेव्हा कवितेचे एका भाषेतून अन्य भाषेत भाषांतर केले जाते तेव्हा मुळातले छंद भाषांतरात आणता येत नाहीत. कवितेचे सारे सौंदर्य भाषांतरात उतरत नाही हे खरेच. पण त्यांत पुन्हा छंदातरांची अडचण आली किंवा ती अडचण टाळण्यासाठी छंदाचा त्याग करून सरळ गद्यात कवितेचा अनुवाद करावयाचा ठरविला तर मुळातले सौंदर्य आणखीही कसे कमी होते हे प्रत्ययाला येते. टागोरांची कविता मूळ बंगालीत जी सौंदर्यप्रतीती देते ती तिच्या इंग्रजी पण गद्य भाषांतरात देत नाही, असे बंगाली जाणणारे सांगतात.

कविता व छंद यांचे हे जिव्हाळ्याचे नाते मान्य केले व कविता म्हटली की तेथे छंद असला पाहिजे असे म्हटले तरी जेथे जेथे छंद तेथे तेथे कविता असे म्हणता येणार नाही. म्हणजेच केवळ छंदोबद्धतेने कविता निर्माण होणार

नाही. तसेच छंद हा सर्व प्रकारच्या कवितेचा एक साधारण धर्म झाला आणि म्हणून तो आख्यानकवितेलाही आचरावा लागला—तरी तो काही आख्यान-कवितेचा खास धर्म नव्हे, इतर प्रकारच्या कवितेहून वेगळा करणारा व्यवच्छेदक धर्म नव्हे. आणि म्हणून पुनः आपला प्रश्न उरतोच की आख्यानकवितेत आख्यान कवितारूपाने अवतरते म्हणजे नेमके काय होते ?

या प्रश्नाचा विचार करण्याची आवश्यकता आज आणखी एका गोष्टीमुळे वाढली आहे. मुद्रणकलेच्या प्रसारानंतर गद्यातून लेखन करण्याची सोय उपलब्ध झाली; आणि केवळ साधन म्हणून छंदाचा उपयोग करण्याची आवश्यकता संपली. विवेचन, निरूपण, तत्त्वचिंतन इतकेच नव्हे तर कथाकथन यांसारखी कवितेवर लादलेली वा तिने पत्करलेली प्रयोजने संपली व कविता आपल्या मूळ प्रकृतिधर्मानुरूप आत्माविष्कार करावयाला मोकळी झाली. मुद्रणाबरोबर वक्ता–श्रोता संबंध संपला व त्याची जागा लेखक–वाचक-संबंधाने घेतली. श्रवणाच्या जागी आता वाचन आले आणि कवितेचे स्वरूप अंतर्बाह्य बदलले. ती आता विशुद्ध बनण्याची शक्यता निर्माण झाली. आशयाभिव्यक्तीचे अद्वैत पाळणे तिला शक्य झाले. ज्या विवक्षित पण अपरिहार्य शब्दांत ती व्यक्त होऊ लागली त्या शब्दांना महत्त्व येऊ लागले; नव्हे ते शब्द म्हणजेच कविता हे समीकरण मांडणे शक्य होईल अशी परिस्थिती निर्माण झाली. परिणामतः आख्यानकथनाचे वा कथाकथनाचे किंबहुना अन्य कोणत्याही प्रकारचे पण दीर्घ स्वरूपाचे लेखन करण्याचे कवितेला कारणच उरले नाही. परंतु प्रत्यक्षात मात्र यापेक्षा वेगळे दृश्य दिसते. चांगल्या प्रकारची शुद्ध भावकविता लिहिणारे कवीही मधून मधून दीर्घ कविता लिहितांना दिसतात. त्यात कथाकवितांचा—खंडकाव्य म्हणून ज्यांना संबोधिले जाते त्यांचा—भरणा अर्थात् अधिक असतो. हे असे का व्हावे ? भावकवींना दीर्घ कविता लिहिण्याची उर्मी का यावी व त्यांनी त्या दिशेने प्रयत्न का करावेत ?

या साऱ्याचा अर्थ असा तर नव्हे ना की कवितेला केवळ शुद्ध भावकवितेच्या रूपात अवतरून समाधान होत नाही. तो तिचा एक अवतार असला—ज्यात ती सर्वस्वाने रंगून जाते असा असला—तरी अन्य स्वरूपांत अवतरण्याचे तिच्या मनात मधून मधून येत असते, असे तर नव्हे ? पण पुनः प्रश्न

उपस्थित होतो की हे जे तिचे अन्य अवतार आहेत ते–जरी त्यांचे प्रयोजन आज उरले नाही असे वाटत असले तरी–खऱ्या अर्थाने कवितारूप घेतात का ? म्हणजेच ती जेव्हा दीर्घ आख्यानक रूपात अवतरते तेव्हा ती खऱ्या अर्थाने कविता असते का ? शुद्ध भावकविता हे जर तिचे खरे कवितारूप, तर आख्यानक कवितेला कविता म्हणता येईल का ?

या प्रश्नांचा विचार करताना एक मोठी अडचण मध्ये येते आहे : मराठीत आज जो काव्यविचार रूढ आहे, कवितेच्या प्रकृतिप्रयोजना-संबंधीच्या ज्या कल्पना आज रूढ झालेल्या आहेत त्यांचीच येथे अडचण होते आहे. आपण आपला आजचा–म्हणजे आधुनिक–कविता विचार पाश्चात्यापासून तर घेतलाच; पण तोही इंग्रजी रोमँटिक कवीपासून. या संदर्भात मुंबई विद्यापाठातील सुरुवातीची कवितांची पाठ्यपुस्तके, त्यात पालग्रेव्हच्या Golden Treasury चा अंतर्भाव–आणि तोही त्याच्या ४ था खंडाचा–तसेच त्यातील कवितांच्या प्रभावाने मराठीत लिहिली गेलेली कविता आणि झालेला कविताविषय विचार, यांचा सखोल अभ्यास होणे अगत्याचे आहे. परंतु तूर्त तो व्यापक प्रश्न बाजूला ठेऊन आधुनिक मराठीतील कविता-विचारावरच लक्ष केंद्रित केले तरी एक गोष्ट स्पष्टपणे जाणवते की हा सारा विचार Shelley, Keats, Byran आणि विशेषतः Wordsworth आणि Colerigse यांच्या कविता आणि त्यांनी कवितेसंबंधी व्यक्त केलेले विचार यांमधूनच घेतला गेला. हा सारा विचार शुद्ध भावकवितेच्या संदर्भात झाला आहे. या इंग्रजी रोमँटिक कवीनी lyric poem हीच खरी कविता मानली. तिच्यात उत्स्फूर्त स्वयंभूपण असते, आशयाभिव्यक्तीचे अद्वैत असते, तिच्यातील प्रत्येक घटकन्‌घटक आपापल्या परी सुंदर व अर्थपूर्ण असून पुनः त्या साऱ्यांनी मिळून येणारा घाटही तितकाच सुंदर, अर्थपूर्ण व एकजिनसी असतो वगैरे जे सिद्धांत त्यांनी मांडले ते आपण भावकलितेलाच नव्हे तर साऱ्याच प्रकारच्या कवितांना लावले. इतकेच नव्हे तर कवितेबरोबर गद्य रूपात अवतरणाऱ्या कथा-कादंबरीला म्हणजे सर्वच ललित वाङ्मयाला ते आपण लावले. शुद्ध भावकविता ही ललित वाङ्मयाची norm ठरली. वाङ्मयाच्या एका शाखेची, नव्हे त्या शाखेच्याही उपशाखेची चितूस्वरूपतत्त्वे आपण सरसहा सर्व वाङ्मयाला लावली, आणि मला वाटते, वाङ्मयविचाराच्या

आवर्तात आपण सांपडलो. आख्यानक कविता खऱ्या अर्थानें कविता होऊ तरी शकते का अशी शंका मनात येऊ लागली तीही त्याचमुळे. मराठीतील वाङ्मयविचारासंबंधीचे व विशेषतः आख्यानक कवितेबाबत जाणवणाऱ्या मर्यादासंबंधीचे माझे हे विधान जरा खूर वाटण्याची शक्यता आहे. तेव्हा पुढचा विचार मांडण्याआधी इंग्रजी रोमँटिक कवींचा कविताविचार जरा बारकाईने पाहणे अगत्याचे वाटते.

हा विचार प्रथम वर्डस्वर्थने व नंतर अधिक विस्ताराने व पद्धतशीरपणे कोलेरिजने मांडला. परंतु इतर रोमँटिक कवींचा त्याला हातभार लागला नाही, असे नाही. उदा० Poetry is the expression of excited passion..the lava of imagination." आणि "Poetry is the record of the best and the happiest moment, of the happiest and best minds." या अनुक्रमे बायरन व शेले यांच्या व्याख्या आपण लक्षात घेऊ या. "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings, recollected in tranquility.." वगैरे वर्डस्वर्थची व्याख्या तर सर्वपरिचित झालेली आहे. या काही व्याख्यांवरून कवितेच्या स्वरूपासंबंधी या कवींचे म्हणणे काय आहे हे थोडेफार लक्षात येते. परंतु कोलेरिजने त्याला तात्त्विक स्वरूप दिले आणि तेही imagination च्या आधाराने. नंतरच्या फ्रेंच symbolist कवींनी त्यात भर घातली. उदा० Paul Valery याने चालणे व नाचणे यातील फरकाचा आधार घेऊन आपली कविताविषय भूमिका स्पष्ट केली. "Walking, like prose, has a definite object. It is an act directed towards some object we aim to reach...." तर "Dancing is quite different. It is, of course, a system of acts, but acts whose end is in themselves. It goes nowhere." Paul valery चा हा विचार कवितेच्या प्रयोजनाशी व त्यामुळे तिला येणाऱ्या रूपाशी निगडीत आहे. कारण तो पुढे म्हणतो की जर कविता काही साधीत असेलच तर फक्त "a state delight, the phantom of a flower. or some transport out of oneself, an extreme of life, a summit, a supreme form of being.." वगैरे. हे सारे विचार व पुनः त्यांच्या जोडीला

आय. ए. रिचर्डस याने भाषेचे scientific & emotive असे जे प्रकार सुचविले ते प्रकार लक्षात घेतले म्हणजे नवीन टीका म्हणून जी ओळखिली जाते तिच्या स्वरूपाची थोडीफार कल्पना येते. या नवीन टीकेने शुद्ध भावकवितेला साऱ्या ललितवाङ्मयात महावाचे स्थान दिले, नव्हे तीच त्याचे चित्स्वरूपतत्त्व ठरली, आणि पर्यायाने एकंदर वाङ्मयविचाराला मर्यादा पडली. परिणामतः सारे ललित वाङ्मयच नव्हे तर आख्यानक कवितेसारखी दीर्घ कविताही संपूर्ण व सलग कवितारूप घेऊ शकते की नाही अशी शंका येऊ लागली.

परंतु दीर्घ आख्यानक कवितेकडे वळण्यापूर्वी कोलेरिजचा कविताविचार अधिक बारकाईने पाहिला पाहिजे. कोलेरिजने कविता व काव्य यात जो फरक केला आहे तो या संदर्भात महत्त्वाचा आहे. कविता व काव्य या दोहोंची निर्मिती जरी कल्पनेतूनच (imagination) होत असली तरी कवितेहून काव्याचे क्षेत्र अधिक व्यापक असते, असे कोलेरिज मानतो. "Poetry is the general activity" तर "poem a special kind of form." असे त्याचे म्हणणे. म्हणजे कल्पनेच्या ज्या सर्जनक्रियेमुळे काव्य निर्माण होते, त्याच सर्जनक्रियेमुळे चित्रशिल्पादी कलांचीही निर्मिती होते. फक्त त्यांची त्यांची माध्यमे वेगळी. काव्याचे माध्यम अर्थात भाषा; परंतु हे काव्य नेहमी छंदोबद्ध असेलच असे नाही. कारण छंदोबद्ध नसणाऱ्या लेखनातही काव्याचा प्रत्यय येतो, असे त्याचे म्हणणे. (उदा० प्लेटोचे लेखन.) याउलट कविता म्हणून लिहिलेल्या छंदोबद्ध रचनेत तो प्रत्यय सर्वत्र व सलग येईलच असे नाही. फार तर मधून मधून काव्यसौंदर्यस्थळे आढळतील. परंतु त्यांच्या जोडीला अकाव्यरूप गद्यही आढळणे शक्य आहे. अर्थात् काव्यानुरूप शैलीच्या आधाराने काव्य व अकाव्य यांची सांधेजोड करता येणारच नाही, असे नाही. तशी ती जरूर करता येते. आणि म्हणूनच दीर्घ कवितेतील गद्यप्राय भाग काव्यमय झाल्याचे भासते. याचाच अर्थ असा की जी कविता लहान असते, म्हणजे जिला आपण आज भाकविता म्हणून संबोधतो, व जिच्या अंगअत्यंगातून एका सलग, संपूर्ण व एकजिनसी organic whole प्रत्यय येत असतो, ती काव्याची एक छोटी आवृत्ती झाली. भाषेच्या खास व विवक्षित योजनेने ती निर्माण झालेली असते. या योजनेत भाषेला फार महत्त्व असते. किंबहुना भाषेचे सौंदर्य व कवितेचे

सौंदर्य ही मुळी वेगवेगळी नसतात. कविता व काव्य यातील कोलेरिजला अभिप्रेत असणारा हा फरक लक्षात घेतला तर दीर्घ कविता ही संपूर्णपणे व सलगपणे काव्यरूपाने अवतरू शकत नाही, असे तो का म्हणतो हे लक्षात येते. "....that a poen of any length neither can be or ought to be all poetry." असे तो स्वच्छ सांगतो.

कविता व काव्य यात कोलेरिज जो फरक करतो तो फरक त्याने त्यांच्या प्रयोजनाबाबत जो विचार मांडला आहे, त्या प्रयोजन-विचारात अधिक स्पष्ट होतो. त्यातून कविता व काव्य यांच्या साधर्म्याप्रमाणे वैधर्म्यावरही प्रकाश पडतो. त्याच्या मते, कवितेचे ताबडतोबीचे (immediate) प्रयोजन म्हणजे आनंद, केवळ विशुद्ध आनंद. याउलट काव्याचे प्रयोजन आनंद तर असतेच; पण त्या जोडीला आणखीही काही असू शकते; नव्हे असतेच. मग हे आणखी जे काही असते ते कधी सत्यदर्शन असेल, तर कधी मूल्यदर्शन असेल. छोट्या भावकवितेतून ते होणार नाही, असे नाही. किंबहुना निवळ आनंदही मूल्यात्मक असणे शक्य आहे. परंतु काव्यात आनंदाबरोबर निश्चितपणे आणखी काही साधले जाते, आणि म्हणूनच काव्यापासून मिळणाऱ्या आनंदात भावनात्मक आनंदाबरोबरच काही नवीन जाणवल्याचा, वा नवीन सत्यदर्शनाचा आनंद मिसळलेला असतो. आणि म्हणून, काव्यापासूनचा आनंद नुसता वेगळाच नव्हे, तर श्रेष्ठ मानण्याकडे प्रवृत्ती होते. आपल्याकडील रामायणाचे उदाहरण येथे लागू पडावे. तेथे एक प्रकारचा तात्कालिक कलात्मक आनंद, म्हणजे कवितेपासून मिळणारा आनंद, तर मिळतोच, पण पुनः त्यात अंतर्भूत असणाऱ्या मूल्यदर्शनाने तो आनंद अधिक वाढतो. कवितेच्या महात्म्याचे व पर्यायाने कवीच्या श्रेष्ठत्वाचे गमक तर त्यात नसावे?

रोमँटिक कविताविचारामागील brain जो कोलेरिज त्याचा हा कविताविचार पाहिला म्हणजे भावकविताच तेवढी अथपासून इतिपर्यंत काव्यरूप का घेऊ शकते व त्यामानाने दीर्घ कविता—मग ती आख्यान कविता असली तरी—संपूर्णपणे व सलगपणे काव्यरूपाने का अवतरू शकत नाही याची कल्पना येते. अर्थात् कधी शैलीच्या आधाराने तर कधी छंद, अलंकार इत्यादींच्या साहाय्याने मधून मधून येणाऱ्या अकाव्यरूपाला काव्यरूप देण्याचा प्रयत्न होईल, हा भाग वेगळा. परंतु हा प्रयत्न केवळ वरवरचा

प्रसाधनरूप ठरेल. कवितेच्या आशयाशी, तिच्या मूलभूत प्रकृतीशी, अंगांगी भावाने तो एकरूप होईलच असे नाही.

कोलेरिजचा व पर्यायाने सर्वच रोमँटिक कवींचा कविता व काव्य यासंबंधीचा हा विचार लक्षात घेतला तर कवितेने आत्माविष्कारार्थ तेवढे शुद्ध स्वरूपात, म्हणजेच भावकवितेच्या रूपात अवतरावे, अन्य स्वरूपात अवतरण्याच्या भानगडीत पडू नये असा विचार त्यातून का निघाला याची कल्पना येते.

मराठीतील आजचा वाङ्मयविचार—मुख्यतः नवीन टीकाविचार म्हणून जो उल्लेखिला जातो तो—याच रोमँटिक विचाराने प्रभावित झालेला आहे. शुद्ध भावकविता हीच त्याची norm ठरली आहे. भावकवितेच्या चित्स्वरूप-तत्त्वानेच साऱ्या वाङ्मयव्यवहाराकडे पाहिले जाते. या नवीन टीकाविचाराचे खरोखरीचे सामर्थ्य कशात आहे, व ते शोधून काढले तर आज जाणवणारी त्याची मर्यादा दूर होईल का हा प्रश्न अलाहिदा. त्याचा विचार स्वतंत्रपणे व विस्ताराने केला पाहिजे. परंतु तूर्त दीर्घ कवितेच्या संदर्भात त्याची जी मर्यादा जाणवते त्या मर्यादेमुळे दीर्घ कविता संपूर्णपणे कवितारूपाने अवतरू शकेल की नाही अशी शंका मात्र जरूर येते. आणि तशी ती अवतरू शकणार नाही असे मानण्याकडे मनाचा कल झुकतो.

कवितेबाबतच्या ह्या एकंदर विचाराप्रमाणें पाहिले तर जर एखाद्या कवीने दीर्घ आख्यानक कविता लिहिलीच तर ती अनेक भावकवितांची केवळ एक मालिका ठरावी. या मालिकेत मधूनमधून भावकवितारूपी पुष्पांचे वेधक सौंदर्य जाणवले तरी त्यातून गद्याचा दोरा दिसल्याशिवाय राहणार नाही. मग हा दोरा दिसणार नाही, नव्हे तो दोराही कवितारूपाने अवतरेल व इतर भावकवितारूपी पुष्पांशी अविभाज्यपणे व एकजिनसीपणे तो एकरूप होऊन जाईल, हे साधावे कसे ? म्हणजेच दीर्घ आख्यानक कविता संपूर्णपणे कवितारूपाने अवतरावी ती कशी ? भाषाप्रभुत्वादी उपऱ्या प्रसाधनांचा येथे उपयोग नाही, हे वर सांगितलेच आहे. मग हे साधावे कसे ? आणि तेही कवितेच्या मूळ प्रकृतीशी एकरूप होऊन ?

मला वाटते हे अगदीच अशक्य नाही. आजवरचा एकंदर काव्येतिहास पाहिला आणि त्यात वेळोवेळी अवतरणाऱ्या दीर्घ कवितांचे स्वरूप लक्षात घेतले तर हे केव्हा व कसे शक्य होईल हे लक्षात यावे. प्रत्येक युगाचे

काही खास वैशिष्ट्य असते, माहात्म्य असते. त्याची म्हणून काही खास मूल्ये असतात. हे युग ऐतिहासिक असेल वा पौराणिक असेल तर ती मूल्ये तत्संबंधित ग्रंथातच आढळतील, असे नाही, तर तत्कालीन काही दंतकथातूनही आढळतील. किंबहुना दंतकथा वा लोककथा याच त्या मूल्यभावनेच्या संग्राहक व संवाहक असतील. एखाद्या कवीला जर हे मूल्य जाणवले, नव्हे तो त्याने पछाडला गेला आणि त्या मूल्यभावनेतूनच कवितेची निर्मिती झाली आणि त्याचबरोबर ती मूल्यभावना जिवंतपणे व एकजिनसीपणे सर्व कविताभर पसरली तर मग ती कविता कितीही दीर्घ असली तरी तिचे कवितापण कुठेही उणे पडणार नाही. कविता आणि काव्य एकरूप होऊन कवितेत सर्वत्र आढळतील. रामायण हे या प्रकारच्या दीर्घ कवितेचे उत्तम उदाहरण म्हणून सांगता येईल. देशप्रेम वा राष्ट्रप्रेम यासारखी एखादी प्रबळ व प्रभावी भावना किंवा एखादे प्रभावी तत्त्वज्ञान यांच्यामुळेही दीर्घ कविता सर्वत्र काव्यमय ठरण्याची शक्यता आहे. कारण राष्ट्रप्रेमासारख्या प्रभावी भावनेमुळे, वा एखाद्या प्रभावी पण प्रबळ तत्त्वामुळे अनेक प्रकारची राष्ट्रीयच नव्हे तर जागतिक स्वरूपाची क्रांती होऊ शकते. एखादी भावना, कल्पना वा तत्त्वज्ञान यांच्यामधील हे पराकाष्ठेचे सामर्थ्य पाहिले म्हणजे एखाद्या दीर्घच काय, पण प्रदीर्घ कवितेला तोलून धरण्याचे सामर्थ्य त्यात असलेच पाहिजे हे वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. या तत्त्वज्ञानाला एखाद्या देवदानव-युद्धकथेची जोड दिली गेली किंवा देवदानवकथाच त्या तत्त्वज्ञानाने चिंब झाली तर त्यातून मिल्टनच्या Pardise Lost प्रमाणे एखादे महाकाव्य निर्माण होणे अशक्य नाही. धर्मभावना ही तर सर्व मानवी मनाला व जीवनाला ग्रासणारी भावना आहे. धर्मनिष्ठा किंबहुना एखाद्या धर्माच्या विवक्षित पंथाची निष्ठा ही सर्व समाजाची जीवननिष्ठा होऊ शकते. पंथीय प्रेरणा ही अनेक दीर्घ कवितेला प्रेरक झालेली आहे. आपली सारी प्राचीन मराठी दीर्घ कविता ही मुख्यतः याच धर्मभावनेतून वा पंथप्रेरणेतून निर्माण झाली आहे. येथे काही पंडित कवींची व त्यांच्या दीर्घ आख्यानक कवितेची आठवण होणे स्वाभाविक आहे. तसेच त्यांच्या दीर्घ कवितेत मधूनमधून कथन वा वर्णन कृत्रिम होत असल्याचे व म्हणून खऱ्या अर्थाने ते काव्यरूप घेत नसल्याचेही आठवेल. परंतु या कवींनी संस्कृत विदग्ध महाकाव्ये लिहिणाऱ्या कवींच्या काव्याचे केवळ

आदर्श समोर ठेवल्याने असे घडल्याचेही लगेच लक्षात येते. त्यातही जर एखाद्या नरेंद्राला कृष्णभक्तीसारख्या भक्तिभावनेने भारले तर संस्कृत वैदग्ध्य व प्राकृत भक्ति यांचे मनोज्ञ मिश्रण होऊन एक वेगळेच रसायन तयार होते, आणि ते सर्व कविताभर ठाइठाई प्रत्ययाला येते. दीर्घ आख्यानक कवितेत असे जर घडत गेले तर मग, मला वाटते, त्यात गद्याचा भासही उरणार नाही. आणि यदाकदाचित् तसा प्रसंग आला तर आख्यानातील प्रसंगात दडलेले नाट्य कवीच्या साह्याला येऊ शकेल. ब्राउनिंग कवीने नाट्याच्या आधारे भावकवितेला यशस्वीपणे दीर्घ रूप दिले, तर मग आख्यानक कवितेत हे अशक्य ठरू नये. अर्थात् या साऱ्याचा अर्थ असा नव्हे कविता दीर्घ करण्याची की ही सारी साधने आहेत. ती जर साधनेच राहिली तर मग त्यातून अ-काव्याचे पितळ उघडे पडल्याशिवाय कधीही राहणार नाही. म्हणून ही सारी कवितेच्या आशयाशी संपूर्णपणे एकजीव झालीच पाहिजेत. आणि कवितेला येणारे दीर्घ आख्यानकरूप हे आपोआप कवितारूपाने उलगडत गेले पाहिजे; तरच आख्यान आणि काव्य यात वेगळेपणा राहणार नाही आणि आख्यानक कविता खऱ्या अर्थाने दीर्घ होऊनही कवितारूपाने अवतरू शकेल.

आणखी एक गोष्ट येथे स्पष्ट करणे अवश्य वाटते. दीर्घ कवितेला—म्हणजेच येथे दीर्घ आख्यानक कवितेला—अनेक भावकवितांची जणू एकसंध मालिका असे जरी म्हटले असले तरी ही मालिका म्हणजे केवळ एकापुढे एक येणाऱ्या व वर उल्लेखिलेल्या उपायांनी सांधलेल्या कवितांची मालिका नव्हे. येथे कवितेचे दीर्घत्व केवळ ओढून ताणून आणलेले नसते, तर आख्यानाच्या व त्यातील घटनाप्रसंगांच्या स्वाभाविक पण कलात्मक कार्यकारणांनी युक्त अशा विकासक्रमाने निर्माण झालेले असते. भावकवितेत एकच एक विवक्षित क्षण वा त्या क्षणाचा अनुभव टिपलेला असतो. या उलट दीर्घ कवितेत त्या क्षणाच्या अनुभवाचा होणारा विकास व त्यातून व्यक्त होणारे कालाचे परिमाण व्यक्त होत असते. परंतु हे कालाचे परिमाणही विवक्षित कल्पित वास्तवाच्या व तदंतर्गत तर्काच्या परिमाणाने सांधले जाते. म्हणजे येथे दीर्घ कवितेचा होणारा विकास एकेरी असत नाही. तर ताण्याबरोबर बाण्याच्या विणीने होणारा तो असतो. दीर्घ कवितेचे दीर्घत्व कसे सार्थ आणि तितकेच कसे अपरिहार्य असते, हे या वरून स्पष्ट व्हावे.

आतापर्यंतचे दीर्घ कवितेसंबंधीचे हे सारे विवेचन बरोबर असेल तर दीर्घ आख्यानक कविता ही कवितारूपाने अवतरणे कसे शक्य आहे, हे स्पष्ट व्हावे. गद्यातून लिहिली जाणारी आजची कथा वा कादंबरी कितीही काव्यमय उतरली तरी ती कविता नव्हे. ती केवळ कथा असते. आता कवितारूपाने अवतरणारी कथा व गद्यातून व्यक्त होणारी कथा यातला फरक कोणता हे येथे स्पष्ट केले पाहिजे. त्याशिवाय आज कथेचे लेखन गद्यात व पुनः कलात्मक रीतीने करता येत असताना दीर्घ आख्यानक कविता वा कथाकविता लिहिण्याचे कारण काय, या प्रश्नाचे उत्तर मिळणार नाही.

या प्रश्नाचे उत्तर विस्ताराने देण्याऐवजी एक दोन मुद्दे स्पष्ट केले तरी पुरे व्हावे. एखादी कथा मधूनमधून काव्यरूप घेऊ शकेल यात शंका नाही. नव्हे क्वचित ती संपूर्णपणे काव्यरूपानेही अवतरेल. परंतु काव्य व कविता यातील फरक कोलेरिजच्या मताच्या आधारे जो वर स्पष्ट केला आहे, तो लक्षात घेतला तर ती कथा वा ते आख्यान काव्यरूपाने अवतरले तरी त्याला कवितारूप येणार नाही, हे निश्चित. काव्याचा प्रत्यय काय चित्रशिल्पातही येतो. कारण काव्य म्हणजे आनंदाबरोबर अन्य काही गोष्टींचे (उदा. मूल्यदर्शन, सत्यदर्शन इ०) प्रत्यय देणारी कलाकृती. कथा आणि कविता या दोन्ही कलाकृतीच असल्या व दोहोंचे माध्यम भाषा हीच असली तरी त्यांच्या भाषेत जमीन-अस्मानाचा फरक असतो. कवितेत भाषा हे केवळ माध्यम उरत नाही. ज्या भाषेत कविता अवतरते, त्या भाषेला तेथे एक वेगळे अनन्यसाधारण महत्त्व असते. ती भाषा वा तिची संघटना म्हणजेच ती कविता असते. आणि म्हणून कवितेचे सौंदर्य त्या भाषेतच सांठविलेले असते. या उलट कथा कादंबरीमध्ये वा गद्यातून सांगितलेल्या आख्यानामध्ये भाषा ही केवळ एक साधन असते. कादंबरीतील कल्पित सृष्टी पाहण्याची जणू ती एक काचेची खिडकी. कथा-कादंबरीकाराने तिची काच घासूनपुसून जितकी स्वच्छ ठेवावी तितकी तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या सृष्टीची स्पष्ट प्रतीती. आणि जर का कथाकादंबरीकाराने या काचेवर कलाकुसर करून तिच्यावर कांही रेखाचित्रे काढण्याचा प्रयत्न केला तर ती काच सजविली जाईल. परंतु तिच्यातून दिसणारी कल्पित सृष्टी धूसर बनेल. कथाकादंबरीची भाषा सालंकृत करणे कसे धोक्याचे आहे हे यावरून स्पष्ट व्हावे. कादंबरीत आपले लक्ष जाते व जावयाला पाहिजे ते

तिच्या भाषेकडे नव्हे; म्हणजे उपमा, उत्प्रेक्षा, प्रतीमा, प्रतीके इत्यादिकांच्याकडे नव्हे तर त्यांच्यापलीकडील प्रसंग, पात्रे, त्यांना आलेले अनुभव इत्यादींकडे. आणि म्हणूनच कादंबरीचे भाषांतर करणे शक्य होते. आपण फ्रेंच, जर्मन, रशियन वगैरे भाषातील उत्तमोत्तम कथाकादंबऱ्या ज्या वाचतो त्या त्यांच्या इंग्रजी भाषांतरातूनच. मुळातून त्या वाचणाऱ्याला त्यातील जीवनानुभवाचा प्रत्यय अधिक खोलावर येईल. नव्हे, येतही असेल. पण आपल्याला तो येत नाही, असे नाही. कारण येथे महत्त्व भाषेला नाही, तर त्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाला. त्याचा प्रत्यय आला म्हणजे झाले. कारण ख्रिस्टोफर कॉडवेल म्हणतो त्याप्रमाणे "Novels are not composed of words. They are composed of scenes, actions, stuff, people, just as plays are." कवितेबाबत असे कधी म्हणता येणार नाही. आणि म्हणूनच एखादा कवी जेव्हा आख्यानक कविता लिहितो वा कथाकविता लिहितो तेव्हा तो केवळ कथा सांगत नाही; पात्रे, प्रसंग इत्यादींचे चित्रण करून केवळ त्यातील कल्पित सृष्टीचे दर्शन देत नाही तर ज्या शब्दातून म्हणजेच प्रतिमा, प्रतीके इत्यादींच्या ज्या भाषेतून तो आख्यान वा कथा सांगतो त्या भाषासौंदर्याचे तो दर्शन देतो. नव्हे त्याच्या कवितेच्या भाषेचे सौंदर्य व त्यातील जीवनानुभवाचे सौंदर्य ही एकच असतात. गद्यातून लिहिलेल्या कथकादंबरीतून हे साधत नाही; आणि म्हणूनच आज गद्यातून जरी कलात्मक कथाकादंबऱ्यांचे लेखन होत असले तरी आख्यानक कवितेचे अवतारकार्य संपले आहे, असे मुळीच नाही. दोहोंचे जीवनहेतू जेथे भिन्न आहेत, तेथे त्या दोहोंचा अवतार आपापल्यापरी होत राहणे अपरिहार्यच आहे. अर्थात आख्यानक कविता लिहू पाहणाऱ्या कवीला आख्यान कवितारूपाने कसे व्यक्त करावे वा व्यक्त होऊ द्यावे, हे समजले पाहिजे. मग ते वर उल्लेखिल्याप्रमाणे असो वा अन्य कोणत्याही प्रकारे असो. अखेर सारे कवीच्या मगदुरावर अवलंबून राहणार, हे तर खरेच.

भावकवितेलाच केंद्रबिंदु मानणाऱ्या रोमँटिक कविताविचाराप्रमाणे आणि मुख्यतः त्यानेच प्रभावित झालेल्या मराठी वाङ्मयविचाराप्रमाणे दीर्घ कविता–मग ती आख्यानक कविता असो वा अन्य प्रकारची कविता असो–संपूर्णपणे व सलगपणे कवितारूपाने अवतरू शकत नाहीं, इतकेच नव्हे तर त्याची

आवश्यकताही नाही, असे जे मत आढळते, ते संपूर्णपणे कसे बरोबर नाही, हे आतापर्यंतच्या विचारावरून स्पष्ट व्हावे. त्यातून आजच्या वाङ्मयविचाराची —म्हणजेच नव्या टीकेची–मर्यादाही स्पष्ट व्हावी. परंतु ही खरोखरीच मर्यादा आहे का हे तपासून पाहिले पाहिजे. भावकवितेचे चित्स्वरूपत्व हे सर्व प्रकारच्या कवितेचेच नव्हे तर सर्व प्रकारच्या गद्यपद्यात्मक ललित वाङ्मयाला लागू पडले पाहिजे. ते तसे लागू पडते की नाही, हे दीर्घ आख्यानक कवितेच्या संदर्भातच नव्हे तर गद्य कथाकादंबरीच्या संदर्भातही तपासून पाहिले पाहिजे. भाषेच्या स्वरूपभिन्नतेची व माहात्म्यभिन्नतेची पारखही त्यात आलीच. त्यानंतरच आजच्या नवीन टीकेची मर्यादा व तिचे सामर्थ्य ही दोन्ही स्पष्ट होतील. मात्र आख्यानकवितेतील आख्यान कवितारूपाने कसे अवतरू शकते याविषयी मी जे वर विवेचन केले आहे, त्यात जर तथ्य असेल तर मग दीर्घ आख्यानक कविता कवितारूपाने अवतरू शकतही नाही व त्याची आवश्यकताही उरली नाही, याप्रकारच्या विधानातील वैयर्थ्य स्पष्ट व्हावे.

१६

# वाङ्मयेतिहासलेखन : काही समस्या

मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासाचा विचार करताना विशेष जाणवणारी गोष्ट म्हणजे खऱ्या अर्थाने ज्याला वाङ्मयेतिहास म्हणता येईल अशा वाङ्मयेतिहासाची उणीव. तसे पाहिले तर प्राचीन वा अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाचे तथाकथित इतिहास उपलब्ध नाहीत, असे नाही. परंतु त्यातून ग्रंथ व ग्रंथकार यांची माहिती मिळते, तत्त्वज्ञानाची ओळख होते, ऐतिहासिक वा सामाजिक फलश्रुती लक्षात येते, ग्रंथकाराच्या अनेकत्वा-संबंधीचे संशोधन आढळते, आणि मधून मधून अभिप्रायवजा टीका किंवा रसग्रहणही वाचावयाला मिळते. परंतु या साऱ्यांमधून सुसूत्र, सुसंगत आणि निरनिराळ्या प्रकारच्या आविष्कारांचे ताणेबाणे सांधीत वाङ्मयाचा, वाङ्मयीन दृष्टिकोणातून विणलेला, इतिहासपट उलगडला जात नाही.

मराठी वाङ्मयेतिहासाचे लेखन आणि विद्यापीठपातळीवरील त्याचे अध्यापन यांचा, निदान त्याच्या प्रारंभकाळी तरी, संबंध असावा, असे दिसते. न्यायमूर्ती महादेव गोविंद रानडे हे एका परीने मराठी वाङ्मयाचे पहिले परामर्शकार. सरकारी हुकुमावरून का होईना पण त्यांनी मराठी ग्रंथांचे जे दोन आढावे घेतले—एक इ. स. १८६४ सालपर्यंतचा व दुसरा

इ. स. १८९८ पर्यंतचा—ते मुख्यतः मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात मराठीचा अंतर्भाव करणे कितपत युक्त आहे हे पाहण्यासाठी. या आढाव्यात रानड्यांनी एकंदर ग्रंथांची प्रकारविल्हे मोजदाद करून तत्संबंधीचा अभिप्राय व्यक्त केला आहे. इ. स. १९०० पासून मुंबई विद्यापीठात एम्. ए. परीक्षेसाठी मराठीचा समावेश झाला तोही न्यायमूर्ती रानडे यांच्या प्रयत्नामुळेच. ही परिस्थिती इ. स. १९२० पर्यंत टिकली. १९२० सालापासून बी. ए. परीक्षेत मराठीचा अंतर्भाव झाला. आणि वाङ्मयेतिहासाच्या अभ्यासासाठी गद्याचा इ. स. १८२० ते इ. स. १८७० आणि पद्यासाठी इ. स. १६३० ते इ. स. १७२० असे दोन कालखंड नेमले गेले. अभ्यासक्रमात मराठीचा अंतर्भाव झाला खरा; पण अभ्यासाला उपयुक्त असा ग्रंथ नव्हता. दत्तोपंत पोतदार यांच्या 'मराठी गद्याचा इंग्रजी अवतार'चा (१९२२) अवतार झाला तो या गरजेपोटीच. वि. ल. भावे यांच्या 'महाराष्ट्र सारस्वता'ची दुसरी आवृत्ती १९१९ साली निघालेली असली तरी त्याची तिसरी आवृत्ती (पहिल्या भागापुरती) का असेना निघाली ती १९२४ साली. भाव्यांचा मूळ निबंध विजापूरकरांच्या 'ग्रंथमाले'त १८९५ साली प्रसिद्ध झाला होता, हा भाग वेगळा. तसे पाहिले तर पांगारकरांच्या 'मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासा'चे मूळ ज्या 'मराठी भाषेचे स्वरूप' या निबंधात आढळते, तो निबंधही 'ग्रंथमाले'तच १८९८ साली प्रसिद्ध झाला होता. परंतु त्यांच्या इतिहासाचे तीनही खंड प्रसिद्ध झाले ते अनुक्रमे १९३२, १९३५ व १९३९ या साली. महानुभाव वाङ्मयाचे संशोधक य. खु. देशपांडे यांचा 'महानुभावीय मराठी वाङ्मय' हा छोटेखानी इतिहास प्रसिद्ध झाला तोही १९२५ साली. म्हणजे १९२० पासूनचा १०–१५ वर्षांचा कालखंड म्हणजे वाङ्मयेतिहासात्मक लेखनाबद्दलच्या उत्साहाचा कालखंड दिसतो. १९२३ सालीच विविधज्ञानविस्तार'च्या पन्नाशीच्या आनंदोत्सवानिमित्त जी निबंधावली प्रसिद्ध झाली तिचे स्वरूपही वाङ्मयसमालोचनात्मकच आहे. 'अर्वाचीन मराठी कवी व काव्ये' (ना. म. भिडे), 'कथात्मक वाङ्मय' (ना. के, बेहेरे) हे त्यातील काही निबंध. हे लेखन केवळ समालोचनात्मक असल्याने त्याला वाङ्मयेतिहास म्हणता येणार नाही, हे खरे; परंतु वाङ्मयेतिहासाची पूर्वतयारी करणारे लेखन म्हणून त्यांचे महत्त्व कमी नाही. तसेच

या साऱ्या समालोचनात्मक लेखनाचा आणि भावे–पांगारकर–देशपांडे यांच्या इतिहासलेखनाचा संबंध साक्षातपणे विद्यापीठीय अभ्यासक्रमाशी जोडता येत नसला तरी अभ्यासक्रमनिश्चितीत त्यांच्या उपलब्धीचा भाग नसेलच असे म्हणणे कठीण आहे. गं. बा. सरदारांचा 'मराठी गद्याची पूर्वपीठिका' हा इतिहासही १९३७ सालचा. भाव्यांच्या भूमिकेहून पांगारकरांची भूमिका जशी वेगळी, तशीच पोतदारांच्या भूमिकेहून सरदारांची वेगळी आहे. भाव्यांची भूमिका फक्त वाटाड्याची आहे. हा वाटाड्या आपली स्वतःची ठाम मते आग्रहपूर्वक मांडावयास कमी करीत नाही. भावे तसे साक्षेपी; परंतु त्यांच्या माहितीत आजच्या वाचकाला उणीव जाणवणे शक्य आहे. परंतु ही उणीव शं. गो. तुळपुळ्यांच्या 'पुरवणी'ने दूर होते. पांगारकरांचा सर्वच खाक्या वेगळा. संतवाङ्मयातल्या अध्यात्म व भक्ती यांनी ते भारलेले. त्यात ते रंगून गेले आणि परिणामतः तटस्थ दर्शनाला मुकले. पोतदारांची दृष्टी पुनः वेगळी—राष्ट्रहितैषी. साहजिकच अव्वल इंग्रजीत त्यांना मराठी गद्यांचा इंग्रजी अवतार दिसला. या उलट सरदारांनी अव्वल इंग्रजीतील गद्याची व्यवस्थित वर्गवार माहिती साक्षेपाने देण्याचे धोरण पत्करले.

साधारण १९३०–३१ सालापासून महाराष्ट्राच्या वैचारिक क्षेत्रात एक वेगळे वारे वाहू लागले. साम्यवाद, समाजवाद हे त्याचे परवलीचे काही शब्द होते. या नवीन साम्यवादी विचाराचा प्रभाव वाङ्मयेतिहासात्मक लेखनावर न होता तरच नवल. लालजी पेंडसे यांचा 'साहित्य आणि समाजजीवन' (१९३५) हा त्याचाच एक परिणाम. पेंडश्यांनी साहित्यात समाजजीवन शोधण्याचा प्रयत्न केला तर नंतर काही वर्षांनी बा. रं. सुंठणकर यांनी 'महाराष्ट्रीय संतमंडळाचे ऐतिहासिक कार्य' (१९४८) तपासण्याचा यत्न केला. सरदारांची 'संतवाङ्मयाची फलश्रुती' (१९५०) हीही याच प्रकारची, पण सांस्कृतिक अनुबंध सांधू पाहणारी कृती. परंतु या साऱ्यांच्या लेखनात वाङ्मय हे अन्य अभ्यासशाखेचे केवळ एक साधन मानले गेले. मग हे साधन सामाजिक फलश्रुती शोधण्याचे असो वा शं. गो. तुळपुळे यांच्या 'पाच संत कवी'तल्याप्रमाणे अध्यात्माच्या विकासदर्शनाचे असो.

आतापर्यंत उल्लेखिलेल्या वाङ्मयेतिहासात्मक लेखनात सुसूत्र इतिहासही नाही की वाङ्मयीन उत्कर्षापकर्षाचा आलेखही नाही. अर्थात् येथे मराठीतील

वाङ्मयेतिहासलेखनाचा सारा इतिहास सांगावयाचा नाही. केवळ त्यातील वृत्तिप्रवृत्तींचे दिग्दर्शन व्हावे, व तद्द्वारा त्या प्रकारच्या लेखनात कोणत्या उणीवा निर्माण होतात याची चर्चा करणे सुलभ व्हावे एवढाच हेतू आहे.

प्राचीन वाङ्मयाच्या इतिहासाहून अर्वाचीन वाङ्मयाच्या इतिहासाची कथा फारशी वेगळी नाही. किंबहुना त्याचे लेखन अधिक अवघड आहे. एक तर अर्वाचीन वाङ्मय अनेक शाखोपशाखांनी समृद्ध झालेले आहे. आधुनिक वैज्ञानिक शोधांनी त्याच्या स्वरूपात अंतर्बाह्य बदल झाला आहे. उत्कर्षापकर्षाचे भलेबुरे प्रसंगही त्यात काही प्रमाणात आलेले आहेत आणि या सर्व गोष्टी लक्षात घेऊन सर्व शाखोपशाखांचे दुवे जुळवीत वाङ्मयाच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाचा विकास दाखवणे अगत्याचे आहे.

अर्वाचीन वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनाचा उल्लेखनीय प्रयत्न म्हणजे वि. सी. सरवटे यांचा 'मराठी साहित्य समालोचन' (१९३७) हा ग्रंथ. यात १९३४ पर्यंतच्या मराठी लेखकाची कालक्रमानुसार माहिती मिळते. कथा, कविता, नाटक इत्यादी वाङ्मयप्रकारांचा विचार वेगवेगळा करण्याची आवश्यकताही दिसते. परंतु एकंदर विवेचनात परस्पर संबंध दाखवण्याची इष्टता, राजकीय व सामाजिक परिस्थितीच्या परिणामांची दखल घेऊनही पुनः वाङ्मयीन दृष्टी राखण्याचा प्रयत्न इत्यादींचा अभाव आहे. त्यामानाने 'अर्वाचीन मराठी साहित्य (१९३५) व प्रदक्षणा (१९४१) यात वाङ्मयप्रकारानुरूप समालोचनाची इष्टता पटलेली दिसली तरी ती समालोचने भिन्न भिन्न लेखकांनी लिहिल्यामुळे त्यात सुसूत्र संबंधशोधाचा अभावच जाणवतो. गेल्या दशकातील वाङ्मयेतिहासलेखनाचा एकहाती प्रयत्न म्हणजे अ. ना. देशपांडे यांच्या 'आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासा'चे दोन खंड. (१९५४ व १९५८) परंतु येथे सारे विवेचन व्यक्तिप्रधान आहे. ज्या ठिकाणी वाङ्मयप्रकारानुरूप लेखन केले गेले आहे तेथेही व्यक्तिप्राधान्याचाच प्रभाव अधिक आहे. वाङ्मयीन वृत्तिप्रवृत्तींची दखल घेण्याची दृष्टी येथे नाही. [अगदी अलीकडे प्रसिद्ध झालेला त्यांच्या 'प्राचीन मराठी वाङ्मयाचा इतिहास' (भा. १ ला–पूर्वार्ध) याच प्रकारचा आहे. किंबहुना एक गृहीततत्त्व सिद्ध करण्यासाठी सारा प्रपंच उभारला आहे.] शिवाय आधुनिक वाङ्मयाचा सारा जटिल प्रपंच दोन खंडांत उरकल्यामुळे अनेक ठिकाणी त्याला केवळ जंत्रीचे स्वरूप आले आहे.

अर्वाचीन वाङ्मय अनेक प्रकारांनी (forms) निर्माण होत असल्यामुळे संपूर्ण वाङ्मयेतिहास लिहिण्याआधी निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांचे इतिहास लिहिण्याची आवश्यकता आज पटलेली आहे. रा. श्री. जोग, व भ. श्री. पंडित यांची अर्वाचीन मराठी काव्याची समालोचने आणि कुसुमावती देशपांडे यांचे कादंबरीचे समालोचन ही येथे उदाहरणादाखल सांगता येतील. निरनिराळ्या नव्याजुन्या ग्रंथकारांचे चिकित्सक अभ्यासही होत आहेत. (उदा. वा. ल. कुलकर्णी यांची वामन मल्हार, श्रीपादकृष्ण, आणि खाडिलकर यांची वाङ्मयीन दर्शने.) त्या जोडीला विवक्षित कालखंडाचे वाङ्मयाभ्यासही होणे अवश्य आहे. तिकडे अजून कोणाचे लक्ष गेलेले दिसत नाही. संपूर्ण व सलग वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनाआधीची ही सर्व पूर्व तयारी होय.

परंतु वाङ्मयेतिहासलेखनाच्या समस्या एवढ्याने संपत नाहीत. त्या समस्यांपैकी काही खास मराठी वाङ्मयाच्या आहेत, तर काही कोणत्याही भाषेतील वाङ्मयाला लागू पडणाऱ्या आहेत. आधी मराठी वाङ्मयेतिहासाच्या समस्यांकडे वळणे इष्ट वाटते : उपलब्ध प्राचीन मराठी वाङ्मयात ललित व ललितेतर असा फरक करणे कठीण आहे. वाङ्मय हे त्या काळी मुख्यतः साधनमय होते. एक वेळ अभंगवाङ्मय व आख्यानकविता यांचा विचार त्यांच्या मूळ प्रेरणा व त्यांचे प्रयोजन लक्षात घेऊनही ललित वाङ्मयाच्या निकषांनी करता येईल. परंतु 'विवेकसिंधू', 'ज्ञानेश्वरी', 'एकनाथी भागवत' यांसारख्या ग्रंथांचा समावेश वाङ्मयेतिहासात कितपत आणि कसा करावयाचा ? प्राचीन काळचे बरेचसे वाङ्मय संप्रदायाश्रयी आहे. संप्रदायही एकाहून अधिक आहेत. शिवाय भिन्न भिन्न संप्रदायानुसार वाङ्मयाचा विचार करताना त्यांच्या परस्पर संबंधांची व परस्पर प्रभावांची नोंद घ्यावयास नको काय ? तसेच त्यांचा कालक्रमानुसार विचार करताना समकालीन वाङ्मयाचाही विचार व्हावयास नको का ? जर व्हावयास हवा असेल तर तो कसा ? अनेक ग्रंथांची अवश्य ती पाठनिश्चिती झाल्यानंतर कदाचित काही ग्रंथकार व त्यांचे ग्रंथ यांची पूर्वापार संगती बदलण्याची शक्यता आहे. वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनात यासंबंधी कोणते धोरण स्वीकारावे ? याच संदर्भात ग्रंथकार एक की अनेक यांसारख्या वादाबाबत कोणती दृष्टी स्वीकारावी ? अर्वाचीन काळच्या वाङ्मयाकडे वळले की प्रथम निबंधवाङ्मय लक्षात येते. वाङ्मयेतिहासात त्याला

आज जे महत्त्व दिले जाते ते योग्य आहे का? लोकहितवादी, चिपळूणकर, टिळक, आगरकर वगैरेंचा समावेश विचारवंत म्हणून करावयाचा की वाङ्मयकार म्हणून करावयाचा? आणि विचारवंत म्हणून ते अधिक महत्त्वाचे असतील तर मग वाङ्मयेतिहासातील त्यांचे महत्त्व अस्थानी नाही का? वाङ्मयप्रकारानुरूप इतिहास लिहिणे योग्य वाटले तरी एकच लेखक एकाहून अधिक प्रकारचे वाङ्मय लिहीत असेल तर त्याच्यासंबंधीचे विवेचन वेगवेगळ्या ठिकाणी आणि तेही तुटकपणे विखुरणे योग्य होईल का? विनोदी लेखनाचा स्वतंत्र प्रकार मानणे कितपत योग्य होईल? तसा तो मानला तर कविता, कथा, नाटक, यांतील विनोदाचा विचार कसा आणि कुठे करावयाचा?—अर्थात हे व यासारखे इतर प्रश्न केवळ मराठी वाङ्मया-पुरतेच मर्यादित नाहीत. कोणत्याही भाषेच्या वाङ्मयेतिहासाला सारखेच लागू पडणारे ते प्रश्न आहेत. वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनाला सुरुवात करण्याच्या आधी ते सोडविले पाहिजेत. या प्रश्नांप्रमाणे आणखीही काही प्रश्न मनात येतात. त्यांचाही नीट विचार होणे आगत्याचे वाटते. उदा. संगीतकला, चित्रकला या कलांच्या इतिहासाप्रमाणे वाङ्मयकलेचाही इतिहास समाजनिरपेक्ष लिहिता येईल का? वाङ्मय हे आशयदृष्ट्या सामाजिक वृत्तिप्रवृत्तींशी अधिक निकट असते. नव्हे त्यांचे दर्शन वाङ्मयात अधिक प्रभावीपणे होत असते. अशा परिस्थितीत सामाजिक वृत्तीप्रवृत्तींना वाङ्मयेतिहासात किती महत्त्व द्यावे? अखेर हा इतिहास वाङ्मयाचा की त्यातील सामाजिक वृत्तिप्रवृत्तींचा? त्याचप्रमाणे आजच्या वाङ्मयाला लावले जाणारे निकष काल‌च्या वाङ्मयाला लावल्याने त्या वाङ्मयावर अन्याय होणार नाही का? वस्तुतः वाङ्मयकला ही नित्यनूतन भासणारी कला. त्या दृष्टीने ती केवळ वर्तमानातच वावरते; तर मग अशा नित्यनूतन असणाऱ्या वाङ्मयाचा इतिहास लिहायचा तरी कसा?

वाङ्मयेतिहासाच्या लेखनात जाणवणारे हे काही महत्त्वाचे प्रश्न. त्यांचे योग्य ते निराकरण झाल्याशिवाय ज्याला खऱ्या अर्थाने वाङ्मयेतिहास म्हणता येईल असा वाङ्मयेतिहास लिहिणे कठीण आहे. आणि म्हणून त्यांची केलेली ही त्रोटक नोंद.